CRISTINA PACHECO

Emilio Carballido
Luis Spota
Rodolfo Usigli
Mario Benedetti
Augusto Monterroso
Juan García Ponce
Rubén Salazar Mallén
Manuel Scorza
Paco Ignacio Taibo I
Luis Cardoza y Aragón
Andrés Henestrosa
Renato Leduc
Manuel Mujica Láinez
Eraclio Zepeda
Juan de la Cabada
Camilo José Cela
Alí Chumacero
José Donoso
Manuel Maples Arce
Ernesto Mejía Sánchez
Francisco Monterde
Rafael Solana
Pita Amor
Efraín Huerta
Álvaro Mutis
Sergio Pitol
Fernando Benítez
Elías Nandino
Fernando del Paso
Mario Vargas Llosa
Paco Ignacio Taibo II
Sergio Galindo
Manuel Puig
Margarita Michelena
Octavio Paz
Gonzalo Rojas
Jaime Sabines
Carlos Monsiváis
Edmundo Valadés
Juan Rulfo
Luis G. Basurto
Eduardo Galeano
Juan Gelman
Juan José Arreola
Gabriel Figueroa
Isabel Allende
Ariel Dorfman
Ángeles Mastretta

AL PIE de la letra

Entrevistas con escritores

POPULAR

CRISTINA PACHECO

Emilio Carballido
Luis Spota
Rodolfo Usigli
Mario Benedetti
Augusto Monterroso
Juan García Ponce
Rubén Salazar Mallén
Manuel Scorza
Paco Ignacio Taibo I
Luis Cardoza y Aragón
Andrés Henestrosa
Renato Leduc
Manuel Mujica Láinez
Eraclio Zepeda
Juan de la Cabada
Camilo José Cela
Alí Chumacero
José Donoso
Manuel Maples Arce
Ernesto Mejía Sánchez
Francisco Monterde
Rafael Solana
Pita Amor
Efraín Huerta
Álvaro Mutis
Sergio Pitol
Fernando Benítez
Elías Nandino
Fernando del Paso
Mario Vargas Llosa
Paco Ignacio Taibo II
Sergio Galindo
Manuel Puig
Margarita Michelena
Octavio Paz
Gonzalo Rojas
Jaime Sabines
Carlos Monsiváis
Edmundo Valadés
Juan Rulfo
Luis G. Basurto
Eduardo Galeano
Juan Gelman
Juan José Arreola
Gabriel Figueroa
Isabel Allende
Ariel Dorfman
Ángeles Mastretta

AL PIE de la letra

Entrevistas con escritores

POPULAR

CRISTINA PACHECO

Emilio Carballido
Luis Spota
Rodolfo Usigli
Mario Benedetti
Augusto Monterroso
Juan García Ponce
Rubén Salazar Mallén
Manuel Scorza
Paco Ignacio Taibo I
Luis Cardoza y Aragón
Andrés Henestrosa
Renato Leduc
Manuel Mujica Láinez
Eraclio Zepeda
Juan de la Cabada
Camilo José Cela
Alí Chumacero
José Donoso
Manuel Maples Arce
Ernesto Mejía Sánchez
Francisco Monterde
Rafael Solana
Pita Amor
Efraín Huerta
Álvaro Mutis
Sergio Pitol
Fernando Benítez
Elías Nandino
Fernando del Paso
Mario Vargas Llosa
Paco Ignacio Taibo II
Sergio Galindo
Manuel Puig
Margarita Michelena
Octavio Paz
Gonzalo Rojas
Jaime Sabines
Carlos Monsiváis
Edmundo Valadés
Juan Rulfo
Luis G. Basurto
Eduardo Galeano
Juan Gelman
Juan José Arreola
Gabriel Figueroa
Isabel Allende
Ariel Dorfman
Ángeles Mastretta

AL PIE de la letra

Entrevistas con escritores

POPULAR

COLECCIÓN POPULAR

658

AL PIE DE LA LETRA

CRISTINA PACHECO

AL PIE DE LA LETRA

Compilación y prólogo

MAURICIO JOSÉ SANDERS CORTÉS

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición (Vida y Pensamiento de México), 2001

Segunda edición (Colección Popular), 2005

Segunda reimpresión, 2014

Primera edición electrónica, 2014

Diseño de portada: Paola Álvarez Baldit

D. R. © 2001, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.

Empresa certificada ISO 9001:2008

Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica

y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-2434-5 (ePub)

Hecho en México - Made in Mexico

ÍNDICE

Prólogo, por Mauricio José Sanders Cortés

La entrevista como género literario

Una entrevista con Cristina Pacheco

Nota

Emilio Carballido (1977)

Los lenguajes

¿Censura o no censura?

Y la provincia, ¿qué?

Charolita de oro y plata

Que el teatro no sea una isla

Ver y leer

Teatro Campesino

Luis Spota (1977)

El primer día

Lección de periodismo

Soy escritor, hago libros

Un recuerdo, una historia

Son líneas en el agua

Rodolfo Usigli (1977)

Corona de luz

La última puerta

Medio tono

El presidente y el ideal

“La mujer no hace milagros”

Un día de estos

Corona de sombra

Mario Benedetti (1978)

No morirán del todo

Presión y expresión

Crítica, política y exilio

El encuentro con Cuba

El crítico como artista

Orígenes e influencias

Marcha, Asir, Número

Corrientes del pensamiento

Augusto Monterroso (1978)

Buena biblioteca pobre

Se suplica guardar silencio

Self-made man

Un nuevo enfoque de la propia historia

¿De qué fama hablas?

Las grandes sombras

¿Género chico?

¿Qué es la nostalgia?

Juan García Ponce (1978)

Lo prohibido

Aquellos girasoles

Huertas dantescas

Vago de huerta y de calle

La sombra del amor

Otras pasiones

Musil y los macheteros

Como los modernistas

Vuelta al D. F.

Difusión, difusión...

Nueva York, Nueva York

Un fantasma en la casa de Strindberg

Generación va, generación viene

La Revista Mexicana de Literatura

Recuento

La intervención

Rubén Salazar Mallén (1978)

Manuel Scorza (1978)

Martes, 7 P. M.

Éxodo: peor que la muerte

Casi una aventura

Infancia en el manicomio

En el Colegio Militar Leoncio Prado

Una deuda y tres poemas

Géneros e intenciones

Por el camino de Scorza

El combate: mi casa

Conmigo llevo la tierra y la muerte

Paco Ignacio Taibo I (1978)

Las cartas sobre la mesa

De la historia a las historias

La fatiga de escribir

La sombra de la derrota

Un ser distinto

Intolerancia

El amor por un fantasma

El artista y su realidad

Luis Cardoza y Aragón [I] (1979)

Reloj de arena

Nuestras vidas son los ríos...

Jaula de oro

La palabra y su sombra

Baudelaire, Rimbaud y yo

Contemporáneos y el muralismo

Andrés Henestrosa (1979)

Los indios, Vasconcelos y Mariátegui

El que gana y el que pierde

Poetas y generales

El 58 y el 68

La emoción de la patria

Los huérfanos de Oaxaca

Retrato de Emilia

Aquellos años

La música y los recuerdos

Renato Leduc (1979)

La sangre y el hambre

¿Qué más da?

Los finolis me chocan

Contra las “pompis”

Semana Mayor

Viva la diferencia

El tedio y el remolino

Villa y Obregón

Zaratustra y Eva

Revolución y cancioncitas

Manuel Mujica Láinez (1979)

El pasado romántico y sangriento

La literatura ayuda a vivir

La felicidad es... la buena prosa

Una sola América

Un lujo extravagante

Eraclio Zepeda (1979)

La aristocracia no existe

Fuerzas naturales

La que se murió de amor

Locos, ingleses y excusados

Van Gogh y Gaugin

Guerra en la paz

De Tuxtla a Huitzilac

Gobernadores y poetas

Entre Marx y la Tigresa

El descenso a otro tiempo

La Espiga Amotinada

El rapto más largo

Juan de la Cabada (1980)

El reloj de la plaza

Espejo de agua

El mundo de las mujeres

La Soledad

Estelita, la audaz

Palabras, letras, historias

Mi personaje inolvidable

Camilo José Cela (1980)

El lenguaje prohibido

La entrevista como género

No me preocupa la crítica

Gallego, español e inglés

La lengua de España y México

La obligación de olvidar

Borges y el tango

Silencio y violencia

Alí Chumacero (1980)

La bestia y el ángel

Un arte del instante

Amor y valle de lágrimas

Experiencia y poesía

Las voces del silencio

“Responso del peregrino”

El poeta en la calle

José Donoso (1980)

La última novela del boom

El exilio y el reino

El liberalismo ilustrado

Símbolos y metáforas

El desencanto de la burguesía

El lenguaje y las mujeres

Crítica y verdad

Manuel Maples Arce (1980)

Estridentismo y romanticismo

Una razón de estrategia

Rueda y Villaespesa

El muchacho que fui

Modernismo y modernidad

Una eterna nostalgia de esmeralda

John Dos Passos

López Velarde y Borges

Maples Arce en 1980

Ernesto Mejía Sánchez (1980)

Poesía y revolución en Nicaragua

Destrucción y reconstrucción

Cuba y Nicaragua

Darío y el arte nuevo

Misterios de la escritura

Recolección a mediodía

Nombrar al mundo

Francisco Monterde (1980)

Don Porfirio, Madero, Velasco

Guatemala y Nicaragua

Revista de Revistas

Virreinalismo y Suave patria

Vasconcelos y Gabriela Mistral

Torri y Genaro Estrada

Los siete autores

Descubrimiento de Los de abajo

De Lizardi a Fuentes

La Biblioteca del Estudiante Universitario

La crítica y el teatro

Presente y futuro

Rafael Solana (1980)

La máquina de escribir

“Verduguillo” y la crónica taurina

La educación de los sentidos

Huerta, Revueltas y el stalinismo

Claridad ante todo

Mis grandes maestros

Siempre! y *Torres Bodet*

Octavio Paz y la revista Taller

Poesía y prosa

El placer del texto

Una vida lograda

Pita Amor (1981)

La poesía no es oficio

El acto más alto

Porque quiero y porque puedo

Un mito autoinventado

Incendiada y endemoniada

Escribo con sangre

En el desierto

Efraín Huerta (1981)

El niño y la muerte

Leer y escribir

1935

El Nacional

De guerra y esperanza

Los hombres del alba

El compromiso invariable

Con los brazos abiertos

Álvaro Mutis (1981)

A la sombra de la memoria

El silencio del poeta

Círculo de sombras

Solo a dos voces

Sergio Pitol (1981)

Lejano rumor del mar

“Nocturno de Bujara”

Obsesiones y reflexiones

Tras la huella del tiempo

Los espejismos del invierno

Los ríos profundos

Las primeras letras

Ejercicios de español

Pushkin y la lengua rusa

Chéjov y Tolstoi

Fernando Benítez (1982)

El suplemento de Siempre!

La generosidad de Pagés Llergo

La cultura como derecho de todos

Ser periodista: escribir bien y de prisa

Reportaje, historia, novela

Los instrumentos del demonio

El goce de la crueldad

El siglo de la culpa

Elías Nandino (1982)

La Casa de los Azulejos

La muerte de Dios

Los árboles rojos

La muerte de Beatriz

Un alma pura

Memoria y olvido

A los jóvenes poetas

Fernando del Paso (1982)

Noticias del imperio

El espacio de los jardines

De la literatura como cadena perpetua

La tumba sin sosiego

Habla y literatura

El cuarto de los libros

El éxito y la crítica

El amor al exceso

Paco Ignacio Taibo II (1982)

El año de la derrota

El derecho a la venganza

Muertos y crucigramas

Nota roja: el México brutal

El mal Estado

La novela es acción

La perspectiva de la justicia

Muera Proust, viva Trotsky

Mario Vargas Llosa (1982)

Una novela de aventuras

Reescritura, relectura

La obra maestra

Riesgo y ventajas del periodismo

Poesía, teatro, cine

Democratización y masificación

Los horrores del éxito

Poder, cambio, crítica

Críticos y funcionarios

La literatura es una unidad

Sergio Galindo (1983)

Lo escrito, escrito está

La literatura, enfermedad placentera

La música y el ruido

Luz y niebla de Jalapa

La novela y la intimidad de los otros

La magia de las palabras (asociación libre)

Manuel Puig (1983)

Bajo un manto de estrellas

Como una película

Papel, lápiz y tiempo

El placer de escribir

Un cuarto oscuro

Yo, tú, él...

El lugar sin límites

Personajes en busca de autor

Margarita Michelena (1984)

Todos santos de la crisis

Periodismo y poesía

La recompensa es el trabajo

El misterio de los orígenes

Vallejo, Neruda, Paz

La revista América

Escribir sin temor

Octavio Paz (1984)

La palabra y la piedra

La poesía en la era de la televisión

El arte de conversar

El placer del texto

Poesía y ciencia

Creer y crear

La salvación del instante

Cuentos y revistas

Ir y volver

El diálogo con la pintura

Gonzalo Rojas (1984)

El relámpago

Poesía y sonido

La palabra viva

La gran majadería

Las vueltas del tiempo

Pound y Mandrágora

El mar dentro de mí

Los cantores de las cosas

Fragilidad y maravilla del mundo

Jaime Sabines [I] (1984)

Matemos a las rosas

Algo sobre la vida del mayor Sabines

Los días de Adán y Eva

Un hombre

Dolor, esperanza, alegría

La ciudad cruel

Filosofía y Letras

La profundidad de la poesía oriental

Edmundo Valadés (1984)

Un cuento que todos cuentan

El nuevo auge del cuento

José C. Valadés y la revista Hoy

Los héroes y los bandidos

El corrido del norte

“El primero que toque eso se muere”

Don Regino Hernández Llergo

Luis Cardoza y Áragón [II] (1986)

No morirán del todo

Pájaros con raíces, árboles con alas

“Nuestras vidas son los ríos...”

Ausencia y presencia

El placer del texto

Autocensura

Veinte ratones y un gato

La voz gamada de Reagan

Las palabras como armas

Arte e ideología

Carlos Monsiváis (1986)

Los Contemporáneos y la modernidad

Las influencias hispanoamericanas

Borges: más que éxito

Los escritores y la política

Periodismo y literatura

Días de guardar

El derecho a la alegría

Juan Rulfo (1983-1986)

Esplendor y silencio

Dentro y lejos

La vida real en 1953

Satisfacción y frustración

El Llano en llamas

El arte del cuento

Imaginaciones y realidades

Memoria y olvido

La violencia y el luto

El día del temblor

Infierno y paraíso

Armas y letras

El viaje en la biblioteca

Su Retrato del artista adolescente

La dicha de leer

Noticias de otro lugar

La destrucción y el fuego

Música en la noche

El único pecado

Luis G. Basurto (1987)

Las creencias y el drama

El teatro como tribuna

Elogio de la imperfección

La prueba del éxito

El juicio de las mujeres

El valor de la lealtad

Cada quien su vida

Eduardo Galeano (1991)

Escribir es abrazar

Dudo, luego escribo

Literatura y política

El poder de las palabras

Campo de batalla

La objetividad no existe

La música de las palabras

Juan Gelman (1991)

Todo es política

El idioma, la patria sin destierro

El placer de la poesía

Mallarmé y la modista

Confiar en el lector

Canto y cuento

La escritura del cuerpo

Jaime Sabines [II] (1991)

Cada hombre en su noche

La necesidad del olvido

Los poderes del sufrimiento

Las malas horas del mundo

La recuperación del placer

El mar, el jardín, la calle

El ansia que no cesa

La fascinación del silencio

“Los ríos que van a la mar”

Juan José Arreola (1992)

Los demonios y los días

El trabajo es el bien

Decir y escribir

Descansar de la conciencia

Memoria y olvido

La historia interminable

La traición de Jonás

El misterio de B. Traven develado por Gabriel Figueroa (1994)

Esperanza López Mateos

La Alemania de Traven

Descubridor de Bonampak

Gabriel Figueroa confirma: B. Traven se llamaba Mauricio Rateneau y era judío

Traven en Coyoacán

La identidad de un fantasma

Los últimos días de Traven

El gran personaje de un novelista

Isabel Allende (1995)

Paula o la generosidad

Salvar la muerte

La oscura realidad

Triunfo y tragedia

Una conversación permanente

Tiempo recobrado

Espacio lleno de presencias

Ariel Dorfman (1996)

Historias de la historia

Los caminos que se bifurcan

El escritor como ventrílocuo

No sucumbir ante el éxito

La indignación contra la injusticia

Soledad y comunidad

Ángeles Mastretta (1996)

La edad de la inocencia

Adiós a las armas

La grata compañía

Por el acantilado

Las otras voces

Ceromonias secretas

PRÓLOGO

En este libro el lector podrá encontrar una muestra selecta de los hombres que han imaginado la literatura escrita en español en este siglo. La selección primera la hizo a lo largo de más de veinte años la escritora y periodista Cristina Pacheco, al elegir a un escritor sobre otro guiada por razones antiguas, amicitia, sapientia, lucem, que, diversas, son una en el amor a la palabra. El resultado de sus elecciones está en este libro, que contiene las variedades del arte que se compone con la lengua. La literatura escrita en nuestro idioma puede ser exquisita: aquí está Manuel Mujica Láinez, el argentino que ha escrito fantasías como holandas. Puede ser más basta y cruda: aquí está Luis Zapata, un mexicano que hiló una historia de vampiros que tuvo su hora. La literatura española de este siglo puede conocer la fama y la gloria en todo el mundo contemporáneo: aquí está Mario Benedetti. Puede ser casi desconocida, asunto de un grupo de amigos o de un aspirante a doctor: aquí está Juan de la Cabada. Toca a los surrealistas franceses pero también al pato Donald. Aquí están Luis Cardoza y Aragón y Ariel Dorfman. Toca la historia de un minuto en un pueblito pero también lo eterno y universal. Aquí están Manuel Scorza y Octavio Paz. Circula: aquí está Ángeles Mastretta. También está guardada: aquí está Juan Gelman. A la literatura escrita en español en este siglo le interesa todo, lo toca todo, lo trata todo, todo lo usa. Se escribe en forma de poemas, de novelas, de cuentos, de ensayos, de obras dramáticas. Diversa y múltiple, es una, unida por el amor a la palabra, lo único que vale para hacer una comunidad de la variedad tan grande de hombres que el lector encontrará en este libro.

¿Sabemos qué es literatura? Este libro nos sirve para confesar nuestra humildad. Si precisamos, si definimos, siempre habrá alguien que haya

escrito algo que no quepa en nuestra justa caja. Lo único que sabemos es que, si tenemos en la mano un libro de Camilo José Cela o uno de Manuel Maples Arce, sabremos que es literatura. Hay cosas que se saben sin poder decirlas. La variedad misma de este libro nos dice que es vanidad precisar qué es la literatura española del siglo XX. Tantas cosas tan distintas entre sí escribieron tantos hombres, y todas son literatura. Lo que nos queda hacer es disfrutarla y conocerla, usar algunas horas para el tiempo feliz de la lectura. Cristina Pacheco, en su selección de hombres que escriben, usa la humildad. No define y no precisa. Teme y se asombra. No tiene las obsesiones necesarias de los críticos. No tiene las manías pertinentes de los profesores. Tiene la cualidad de los buenos lectores, el asombro y la gratitud. Con todas sus entrevistas parece que, con el corazón ligero, nos dijera: “Tantos años y yo tampoco sé qué sea literatura”.

LA ENTREVISTA COMO GÉNERO LITERARIO

Tal vez no podamos precisar qué es literatura. No obstante, siempre podemos saber un poco más sobre literatura. Podemos tratar ahora, por ejemplo, de saber de dónde viene el género literario de la entrevista.

Las entrevistas, lo sabe el lector, se suelen publicar en los suplementos de los domingos y en las revistas. Pertenecen al periodismo, el oficio de contar los eventos del día. Contar los eventos del día no es suficiente para hacer literatura. Basta con imaginar las hemerotecas, visitadas por los investigadores a sueldo o por estudiantes diligentes, para sentir que mala cosa sería usar algunas horas para leer periódicos viejos. El periodismo, con todo su prestigio, nos inclina a poner en la basura la colección de los periódicos de la semana. La literatura, por otra parte, nos inclina a guardar en la biblioteca los libros de unos años. Las entrevistas parece que pertenecen al vasto cuerpo de la escritura que, con las reseñas y las noticias, acompaña a los asuntos diarios de la literatura. Parece que trata de su actualidad y que, pasado el hoy, no tiene más qué hacer. Pertenecen, a primera vista, a eso modesto y menudo que se escribe sin tener jamás las pretensiones de acabar en libro.

Eso que parece no es cierto. Si lo fuera, el lector estaría leyendo ahora mismo un sinsentido. Por una extraña operación, hay entrevistas que sobreviven al día y que salen del periódico para transformarse en libros. Eso vale para todo el periodismo. Hay ejemplos notables de cosas que salieron de las revistas de los domingos y ahora están en nuestros libreros. Sobresale por su fama y por su gracia The Pickwick Papers, de Charles Dickens, que a lo largo de un año apareció en las páginas de un

diario londinense y en 1837 fue publicado por primera vez en forma de libro. Con otro sabor, hay otros ejemplos en la literatura inglesa. Los artículos semanales de The Spectator, de Richard Steele; The Idler y The Tatler, de Joseph Addison, se convirtieron en libros que aún hoy conservan su entereza y su encanto. Hay que notar, tal vez, que los cuatro ejemplos tienen algo de broma. Fueron escritos para no tomarse en serio, para pasar el día o ganar el pan. Conscientes de su modestia, estos ejemplos han pasado sobre otros, cuyos nombres no conocemos ni conoceremos jamás, que fueron escritos con la voluntad consciente de pasar a la posteridad.

Las prensas rotativas, que multiplicaron por mil la circulación de las letras, acogieron magníficos articulistas que hoy día mantienen su reputación de extraordinarios ensayistas. Algunos, a diferencia de, por ejemplo, Dickens, ya eran escritores antes de dedicarse al género efímero. Algo pasó, sin embargo, que hace que busquemos esos libros que contienen lo que una vez fueron artículos del día. Para mencionar más ejemplos ingleses, digamos los nombres de Virginia Woolf, de G. K. Chesterton (sus ensayos más brillantes, que hoy están en libros como What's Wrong With the World? o Differences and Avowals —que en el nombre y la lectura recuerda a las Simpatías y diferencias de Alfonso Reyes—, fueron hechos para las páginas del día y tratan exclusivamente sobre asuntos de ese hoy), Aldous Huxley o G. B. Shaw. Eso que pasó no es la pura calidad. Es fama que, durante años, Marcel Proust mantuvo un sueño que nunca se le cumplió: publicar en la primera plana de Le Figaro. Todo ese periodismo que se convirtió en literatura conserva el recuerdo de su origen: se lee con facilidad y gusto en quince minutos, el tiempo exacto de un desayuno apresurado o un viaje en camión.

El periodismo también se convirtió en literatura en español. Los ejemplos más próximos son El espectador, de José Ortega y Gasset, y los Glosarios, de Eugenio d'Ors. Ambos libros, que comentan el hoy de hace

casi un siglo, siguen diciéndonos algo sobre nosotros mismos en este mismo día. En México hay varios ejemplos que podríamos mencionar. Contentémonos con dos: Carlos Monsiváis, el cronista de eventos diarios que sabe dar toda su importancia a las cosas que, por la prisa, juzgamos que no la tienen, y Jorge Ibargüengoitia, que después de muerto, sin haberlo pretendido, se convirtió en un estupendo ensayista gracias a sus diez años de artículos semanales de Excélsior.

La entrevista es un género literario que salió de los periódicos. Tiene además otra característica más longeva: las entrevistas están escritas en forma de diálogo. En su forma más común, la intervención del entrevistador se limita a hacer preguntas breves y la del entrevistado a contestarlas. Sin embargo, hay también entrevistas que recuerdan a las conversaciones, en que la intervención de ambas partes es más pareja y los dos se dan y los dos reciben. Ya sea que uno pregunte y el otro conteste o que los dos conversen, las entrevistas siempre son entre dos: siempre son diálogos. Las entrevistas, siquiera porque dos hablan, parecen la versión contemporánea de ese género antiquísimo y venerable que sirve tan bien para evitar el tono de formalidad excesiva que suele acompañar al pensamiento serio. Los diálogos tienen la ventaja de que no se dirigen directamente a los lectores y de que pueden expresar muchísimas ideas sin adherirse a ninguna. Los modelos de ese género son bien conocidos. El primero tal vez sea el de Platón. Otros ejemplos menos importantes pero igual de emulables son los de Diderot, que escribió un larguísimo diálogo, Jacques le Fataliste, y Fénelon, que escribió Dialogues des morts. Juan Luis Vives escribió diálogos y los escribió Baltasar de Castiglione y los escribió Paul Valéry. Las entrevistas, que aparecen sin pretensiones en los suplementos de los domingos y a veces se convierten en libros, son una de las maneras en las que hoy persiste en nosotros la antigua tradición de los diálogos.

Tenemos pues que las entrevistas pertenecen a esa sección del periodismo que, por alguna extraña razón que no es la calidad, se convierte en literatura. Tenemos también que son la expresión contemporánea de un género antiguo, el diálogo. Hemos dado algunos ejemplos y algunos nombres, que quizá sirvan para que algún lector curioso emprenda sus propias lecturas y ociosas investigaciones. Le hemos dado a la entrevista una familia venerable pero no pretendemos comparar a las entrevistas de Cristina Pacheco con los diálogos de Diderot ni con los ensayos de Chesterton. Lo único que queremos dejar bien claro es que lo que está en este libro, que parece tan nuevo como los periódicos de hoy, es la forma moderna de la antiquísima y vivísima literatura que leyeron los abuelos de nuestros abuelos. Somos los mismos aunque otros seamos. Así de asombroso es el arte que se hace con la lengua.

UNA ENTREVISTA CON CRISTINA PACHECO

Cristina Pacheco llega al muelle vestida de comodidad. Quienquiera que haya viajado en barco conoce las ventajas de vestir pantalones sueltos, de no usar cinturón, de llevar floja la blusa y calzar zapatos planos. Cristina Pacheco conoce bien los muelles y llega alegre. Llega con la cara radiante de los viajes nuevos. Le ha sido concedida la gracia de dar gracias por los viajes. Agradece ya con su sonrisa la esperanza de los vientos salados y los mares que vendrán. Cristina llega puntual, pues sabe que los barcos zarpan muy a tiempo. Cristina Pacheco ama los viajes y tal vez por eso llega a tiempo, para no tener ninguna prisa, para no arrastrar por todo el malecón el fardo de un reloj de pulsera.

No podemos ver todos los barcos. Es más, hay muelles sobre los que no podemos ver ninguno. Ahí las personas hablan y se embarcan. Oímos los barcos de esos muelles y se oyen como ruidos. Quienquiera que ame los viajes sabe que esos ruidos son el humo de conversaciones ajenas, que oímos alejarse hacia las islas que no son las nuestras y que se pierden en el horizonte cuando nos embarcamos hablando hacia las islas que sí son de nosotros. En esos muelles sirven comida y chocan con los platos las cucharas y chocan los vasos con las mesas. En aquella mesa, dos suben a un barco y lo conversan. Hablan entre sí de sus asuntos y se miran a los ojos mientras surcan sus propios mares en naves dichas de palabras. En aquella otra, tres están subidos a su barco. Uno habla, otro escucha y el otro, que come y calla, tercia. Así van los tres, hablando un barco que va sobre las olas que sólo a ellos interesa.

Cristina Pacheco llega a uno de estos muelles de barcos que se escuchan. Ahí nos citamos para hablar y embarcarnos. No daré señas del muelle.

Cada quien tiene los suyos propios. Hay quien se embarca en un parque, en una banca, hay quien sube el barco en el asiento delantero de su coche, hay quien habla en una cocina inmensa mientras prueba con el dedo pasteles rosados y espumas verdes. No diré cuál es el muelle. No hace falta que nadie sepa dónde está, pues cada quien sabe a dónde ir para zarpar. Prefiero dar la historia de este barco.

¿Cómo fue que Cristina y yo conversamos? Este libro es de conversaciones de Cristina Pacheco con escritores. Es, pues, un catálogo de barcos. Cristina Pacheco, lo sabe el lector, no hace más que subirse y bajarse de distintos barcos. Habla con todo el mundo. Habla en el radio con señoras de domésticos problemas, habla en la televisión con ferrocarrileros felices de sus trenes, habla en los periódicos con hombres cargados de vicios políticos y públicas virtudes. Habla consigo misma y entonces escribe sin hablar sus libros. Hace tiempo, el Fondo de Cultura Económica decidió publicar una parte del catálogo de las conversaciones de Cristina Pacheco. En Luz de México, libro publicado por esta casa, ya estaban algunos de sus barcos, que Cristina había hablado con pintores y escultores mexicanos. El Fondo, hecho astillero, decidió proseguir las labores marineras y empezó a hacer este libro. Los libros no se hacen solos. Hace falta alguien que los haga. Adolfo Castañón, editor en jefe de la casa, vio que yo tenía tiempo y me encargó el libro. Me puse a hacerlo. Encontré las entrevistas en Siempre! y La Jornada. Cuando el catálogo casi estaba listo, todavía faltaba el prólogo. Algunos de los pasos necesarios para hacer libros, que duran mucho, se toman en un instante, que dura casi nada. Adolfo Castañón pensó que yo podía hacer el prólogo, le sugirió a Cristina que yo podía hacerle una entrevista, Cristina Pacheco estuvo de acuerdo y yo, que nunca había escrito un prólogo, dije que sí y estoy muy agradecido. Así fue que por teléfono hicimos una cita y una tarde nos vimos para hablar un barco.

¿De qué hablar con una mujer que escucha a todo el mundo? Este libro es de entrevistas con escritores. Podría pensarse que con la mujer que los ha escuchado se puede hablar de los libros que ellos han escrito. El prólogo sería entonces un inventario de los gustos literarios de Cristina Pacheco. Sería un casco oxidado de conversación, un barco seco en un dique. "Ah sí, de Fulano me gusta esta novela, es magnífica. De Zutano prefiero este poema, es monumental, sí. De Perengano me gusta cómo retrata la realidad de las mujeres contemporáneas de Aridamérica, y de Pito Pérez cómo critica el pasado posrevolucionario de su república constituida." Hubiéramos hablado sin hablar y el prólogo sería eso que tienen los libros que no dice nada y que es conveniente pasar sin leer.

¿De qué hablar pues? Alguien que escucha tiene mucho de qué hablar. ¿Por qué Cristina Pacheco se sienta a escuchar a todo el mundo en el radio, en la televisión, en los periódicos? ¿Por qué conversa con señoras con domésticos problemas, con ferrocarrileros felices de sus trenes, con hombres de vicios políticos y públicas virtudes? ¿Por qué se oye a sí misma hablar? Hay que hablar de por qué conversa tanto con esta mujer que, tan alegre, se ha subido a tantos barcos.

Cristina, en el muelle, dice primero:

—Voy amorosamente.

Dice:

—Voy amorosamente y hablo con la gente por todo lo que me hace pensar de mi vida.

Hablar es un acto de amor hacia uno mismo. Uno se oye mientras escucha hablar al otro. Cristina Pacheco dice que habla por cumplir el amor consigo. Prosigue:

—Sé más de mí misma cuando me pregunto por qué perseguí a esta persona, cuando me cuento cómo encontré a esta otra. Después de hablar con ellas, no tengo sino agradecimiento por haber visto sus gestos, sus temores, pues entonces sé más de los míos.

Cristina Pacheco dice también que cuando ha hablado, vienen accidentes. Dice que alguna vez ha tenido que hablar a oscuras con un hombre de voz cascada. No lo dice, pero los accidentes que refiere nos recuerdan que cada que hablamos tenemos la dicha de ser peregrinos embarcados en conversaciones providenciales.

Conversar es una actividad riesgosa. Hay silencios como zozobras y vergüenzas y hay naufragios cuando dos piensan que no se entienden nada. Hay la dicha y la alta mar cuando dos se tocan por dentro con las palabras de sus bocas mutuas. Hay el dolor, que es como navegar sobre una fosa y los vientos venturosos de perdón. Hay silencios serenos en que dos navegan los océanos castaños de los ojos recíprocos.

—Cuando se conversa —dice Cristina Pacheco, que lleva el timón—, el trabajo más delicado es escuchar. Las mujeres podemos hacer ese

trabajo. Por eso las mujeres somos sabias.

Escuchar es una actividad riesgosa. La conversación peligra si el que habla se siente malherido por la indiferencia del otro. Hay que escuchar con el corazón al que habla, pero el corazón se ve en los ojos del que escucha, se siente en las manos, en el cuerpo que se inclina hacia adelante y acoge las palabras del que confía y habla. Cristina dice:

—Yo escucho con todo mi cuerpo y no sólo con el corazón. Cuando la conversación termina, acabo con un terrible dolor de espalda y me duelen los hombros. Quiero escuchar con los oídos, pero también sé que escucho con los ojos y con los dedos, que puedo escuchar con el tacto y el olfato.

Cristina suelta un momento el timón y me lo da, para que pueda sentir el feliz peligro de escuchar hablar a mi prójimo. Cristina tiene razón. Después de un rato me duelen los hombros y los brazos. Escucho a Cristina, que sigue hablando desde la cubierta de este nuestro barco que no se repetirá jamás:

—Escuchar es un trabajo artesanal. Hay que dejar venir las circunstancias. Hay que confiar plenamente en el otro. Conversar es un enamoramiento momentáneo. No debe haber dolo. El que habla y el que escucha se dan sendas confianzas, se descubren mutuamente. Por eso detesto las grabadoras.

Conversar es un barco que todos tomamos alguna vez. Al principio tenemos miedo. "¿Cómo decir? ¿Qué va a pensar?" Abordamos lanchas tímidas y el temor nos hace naufragar. Nos alejamos doloridos de las novias en quienes no supimos confiar. Nos separamos de los amigos con los que no supimos compartir alegría ni dolor. Aspiramos a decir a nuestros padres que los queremos y somos aspirantes largo tiempo, sin atrevernos a brincar a la chalupa. Cristina, avezada en conversaciones marineras, nos tranquiliza.

—Uno sabe que las conversaciones no van a volver. El de hablar con alguien es un tiempo sin tiempo. Hablar, hablar con quien sea, es un pretexto para confesarse. No hay escritores cuando hablan. No hay pintores ni científicos ni políticos. No hay padre ni madre ni amigo ni hermana. Hay hombres a quienes les falta alguien que los escuche. Los escritores son hombres como todos los hombres. Es igual con todos, padre, madre, novia, amigo, hermana. Por eso el que escucha debe estar como ausente, para dejar que el otro se confiese.

Cristina Pacheco conversa. Habla y escucha. Se sube a naves dichas de palabras. El lector sabe, sin embargo, que Cristina hace algo más. Se baja del barco con notas en una libreta y frases y gestos en la memoria. Se va a su casa a escribir la memoria de la nave. Su escritorio huele a sal, pues Cristina Pacheco escribe en él los recuerdos de la mar. Cristina Pacheco es escritora:

—Buena o mala, no me importa, soy una escritora. Tengo la avidez de contar cosas. Por eso entiendo tan bien a los que hablan conmigo. Cuando hablo, cuando escribo, que es cuando me hablo a solas, expreso mi compromiso. Expreso mi posición ante la vida. Me expreso a mí misma.

Sigue diciendo:

—Una entrevista es escritura. Antes de la escritura hay un instinto. ¿Por qué quiero hablar con éste y no con otro? Me interesa lo que pueda sentir. Después, ya con mis sentimientos más claros, voy a casa y escribo. Una entrevista es literatura, es una de las maneras en que puedo saber qué cosa siento.

Todos los barcos felices tocan tierra. Hay barcos que no tienen puerto: son naves malditas que transportan a un judío en soledad, barcos tristes y errabundos de los que cuelgan tantos tristes muertos. La conversación entre Cristina y yo se acaba. Llega el tiempo y nuestro barco atraca. Acabamos de hablar cuando Cristina dice:

—Las palabras son los barcos que me llevarán a todos los mundos que no voy a conocer.

Pagamos la cuenta, salimos del muelle, nos damos un abrazo y decimos adiós. La memoria me sabe a sal. Me voy agradecido porque pude hablar de hablar con una señora morena, pelirroja y marinera.

MAURICIO JOSÉ SANDERS CORTÉS

NOTA

Al pie de la letra, entrevistas con escritores, complementa La luz de México, entrevistas con pintores y fotógrafos, que apareció en la Colección Popular en 1995. Su título es un homenaje a Rosario Castellanos y a su elogio de la lectura. Los trabajos que incluye son parte de una colaboración semanal en la revista Siempre!, ininterrumpida a lo largo de diecisiete años (1977-1994). Unos cuantos se publicaron en Sábado y en La Jornada Semanal. Entre las muchas cosas que agradezco a esta labor figuran en primer término el aprendizaje y la amistad al lado de dos grandes periodistas mexicanos del siglo XX: Fernando Benítez y José Pagés Llergo.

Los miércoles era el día fijado para la entrega de materiales en Siempre! Cumplir con la exigencia durante más de ochocientas semanas nunca se convirtió en rutina, gracias a que cada miércoles tenía el privilegio incomparable de escuchar al señor Pagés. Primero se quejaba de la extensión: "¡Veinticinco cuartillas! ¡Me estás arruinando!" En seguida olvidaba su aparente disgusto y, sin interrumpir su trabajo de diseñador, iniciaba un monólogo que me permitió saber de sus viajes, sus experiencias profesionales y sus sueños.

El recuerdo de aquellas mañanas en Vallarta 20 me devuelve también la emoción de cada entrevista, el deslumbramiento de escuchar a escritores y a escritoras y después el reto de dar forma en la página a cuanto había apuntado en mi libreta. En todo el largo tiempo que abarcan estas páginas tuve el apoyo de Jesús Rodríguez, fotógrafo y amigo excepcional. Suyas son las imágenes que las ilustran. A Irma Ortiz

corresponde el mérito de haberlas encontrado en los archivos de Siempre!

Yo hubiera sido incapaz de seleccionar entre miles de páginas aquellas capaces de formar un libro. No sabría excluir a nadie porque todos mis entrevistados tienen mi respeto y mi gratitud por el tiempo y la energía que me concedieron. La tarea quedó en las hábiles manos de Mauricio Sanders, quien también se encargó de la edición y el prólogo. Hago constar mi agradecimiento a él y muy en especial a Adolfo Castañón. A su generosidad y su paciencia se debe que las entrevistas reunidas en La luz de México y ahora en Al pie de la letra no se hundan en la fosa común de las hemorotecas. Estas páginas tienen un denominador común: la literatura. Muchos de los entrevistados ya no están aquí pero su obra vigente continúa dándonos una lección de arte y vida.

C. P.

EMILIO CARBALLIDO

(1977)

ME ENTERO de que Emilio Carballido sale rumbo a California State University con objeto de impartir algunos cursos en el trimestre que comienza. Conozco el caso de muchos escritores que se ven obligados a practicar el bracerismo intelectual en momentos de crisis económica, desempleo o simplemente cuando tienen que escapar de la tentación que significa la única posibilidad de sobrevivir que a veces se les brinda: la burocracia.

El caso de Carballido resulta curioso porque se va en un momento de triunfo: su obra El relojero de Córdoba, que estuvo alejada de los escenarios durante diecisiete años, vuelve a estrenarse con gran éxito de crítica y público; su actividad literaria es reconocida por todos; la revista que dirige, Tramoya, está considerada como la mejor en su género. Su libro DF será reeditado en fecha próxima, y por si esto fuera poco, los productores cinematográficos compraron varias obras de Carballido. Por lo pronto comenzará a filmarse DF, quizá durante la ausencia de Emilio.

—Sí, me la compraron para el cine. DF ha crecido tanto, fíjate, que ya tiene como veintiséis historias —me dice, mientras coloca en un florero las rosas amarillas que acabo de traerle—. Ahora nos vamos a ensoberbecer.

—Serás tú, con tantos éxitos...

—No, lo digo por las rosas amarillas —explica afable—. ¿No sabes que significan soberbia? Las blancas, protección; las rojas, calor, pasión. Tenía todo un párrafo acerca de las flores en mi obrita Yo también hablo de la rosa, pero tuve que sacarlo porque no cabía —y hace uno de esos guiños tan suyos, tan felinos y graciosos, que dan a su rostro una malicia toda inteligencia y vitalidad.

—¿Todo listo para tu viaje?

—Todo, por fortuna. Ay, esta rosa tiene el tallo roto... Ah no, qué bueno —concluye, feliz—. Todo listo: terminé mi trabajo, dejé grabados dos programas de tele y entregué mi adaptacioncita al cine...

—¿Hiciste tú la adaptación de DF?

—Sí, fíjate que me la encargó Paco del Villar.

—¿Sabes quién va a dirigirla, cuál será el reparto?

—De eso, no sé nada. A mí me gustaría que la dirigieran Julián Pastor, con quien siempre he trabajado muy bien, o Jorge Fons, por quien tengo gran entusiasmo y respeto. Claro que también podría dirigirla Marcela

Fernández Violante. Tiene mucho talento. Ha dirigido muy bien sus dos películas. Una de ellas es muy buena y conste que salió muy barata: Cananea. Es más, yo diría que es la prueba de que las cosas salen bien, aun con pocos recursos, cuando quien las realiza tiene verdadero talento.

—¿Te hubiera gustado dirigir tu propia obra?

—Mira, en Clasa pensaron que podría hacerlo —afirma, mientras limpia sus lentes nuevos—. La verdad es que es un oficio al que llegué un poco tarde, un poco viejo. A estas alturas no puedo arriesgarme, si es que quiero aprenderlo seriamente. Claro que de pronto ves películas tan malas, tan infames, que tú mismo dices: "Caramba, pues a lo mejor yo la debería dirigir". —Suelta una carcajada que es un largo punto suspensivo, lleno de nombres y sobreentendidos.

LOS LENGUAJES

—¿Cómo ves las diferencias entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje teatral?

—Son simplemente dos lenguajes: en el cine, el autor es realmente el director. O sea que el director necesita una base sólida, esto es, un buen libreto, para que su película sea buena. Ahora a los directores de cine se les ha metido en la cabeza una idea, que tomaron por cierto de las revistas europeas, y piensan que ellos mismos deben escribir sus guiones.

—Esto puede ser bueno, ¿no crees?

—Es que no saben escribir —y Emilio sonríe como una mascarita, sin pestañear siquiera, de modo que conserva esta expresión durante algunos segundos—. La verdad es que se hacen pocas películas buenas porque nuestros directores no saben usar el tiempo cinematográfico, carecen de formulaciones y, en una palabra, pues no pasa nada. Te pongo el ejemplo de Gavaldón. Tienes que andar adivinando qué es lo que piensa y eso francamente no funciona. Claro que hay algunos directores que se salvan; por ejemplo, Julián Pastor: es un joven muy inteligente y su última película, escrita por él, es excelente.

—Pero acabas de decirme que es un error que los directores se pongan a escribir sus guiones.

—Exacto: la película de Pastor sería excelente si él no la hubiera escrito. Sí, tiene el defecto de que el guión no es muy bueno. Pero, aun así, la película es muy superior a lo que se concibe y dice actualmente. A fin de cuentas, es buena porque dice lo que quiere decir.

—¿Cuántas piezas breves de DF entrarán en la película?

—Siete nada más, aunque en el libro ya tengo veintiséis.

—¿Es tu obra de mayor éxito?

—Pues no sé si de mayor éxito, pero es el libro mío que más busca la gente. Muchas de las últimas historias que incorporé a él las escribí pensando en mis muchachos de la Escuela de Teatro. Son obritas cómodas de hacer y, en general, les salen muy bien a los aficionados —concluye Emilio su parlamento con una nueva sonrisa con la cual quita hasta la mínima sombra de vanidad a sus palabras: está visto que las rosas amarillas no siempre producen el mismo efecto.

—Emilio, ¿cómo defines DF?

—Es un retablo de la ciudad. Acuérdate que aunque soy veracruzano, también soy muy chilango, tú. Soy Géminis y por eso soy doble. Lo que hago en esta obra es un mural del D. F. que he ido enriqueciendo con todas mis experiencias de autor.

—Y en los juicios que emites en esa obra, ¿eres valiente, crítico?

—Pues nunca he tenido tendencia política ni puritana. Procuro ser explícito y directo y nada más. No creo que eso sea ser valiente —concluye, dejando que las comisuras de sus labios caigan de una manera graciosa e impongan a su rostro el rictus de una máscara de teatro.

¿CENSURA O NO CENSURA?

—Se dice que el público de teatro ha aumentado mucho en los últimos años. Esto puede comprobarse fácilmente: basta con ver la cartelera para darnos cuenta de que en el D. F. al menos hay un movimiento teatral muy intenso. Ahora, muchas personas se preguntan si la cantidad de obras tiene que ver con la calidad del teatro mismo.

—Pues no sé... a ver, explícame —dice Emilio, arriscando un poco las guías de su bigote.

—La mayor parte de las obras que se están poniendo responden a la explotación sexual. No necesito citarte toda la cartelera. Baste mencionarte una: El coyote inválido.

—Y bueno, ¿eso qué?

—Que la presencia de esta obra en la cartelera implica muchas cosas. Para empezar, se ejerce una censura del título, pero no de la obra... Como sabes, el título era un albur y se lo cambiaron. Por cierto de una manera bastante torpe.

—En efecto, le censuraron el título estos bárbaros, pero es lo más tonto que he visto: se trataba simplemente de un albur que se oye en todas

partes, en la calle, en los camiones y allí sí, aunque quieran, no pueden ejercer la censura ni prohibirle a la gente que hable como le venga en gana... Pos nomás faltaba... Mira, esa cosa de cuidar las palabras es completamente obsoleta. Me acuerdo que cuando yo era chico nos decían: "Cuidado, que hay señoras", para que no empleáramos tal o cual término...

—Pero eso ha cambiado mucho.

—Pues claro que sí, y qué bueno. Las damas aprendieron que podían usar toda la gama del lenguaje y que tienen un hocico tan capaz como el de cualquiera...

—Entonces tú sostienes que el lenguaje debe ser patrimonio común de hombres y mujeres, sin barreras ni limitaciones.

—Pero, criatura, pos claro, pos si no, ¿entonces cómo? No debe haber zonas prohibidas del lenguaje... En cuanto a la obrita esa, que ni siquiera he visto porque me da flojera, no porque me escandalice, mira: estamos en un país laico al menos desde el siglo XIX y además con una tolerancia sexual muy encomiable en sus leyes. Aquí los únicos delitos verdaderos son los delitos sociales: los delitos privados no cuentan. Por otra parte, en un país donde la educación está bien empapada de teorías freudistas y conductistas, ¿cómo es posible que haya medidas represivas?

—Entonces, si entiendo bien, estás de acuerdo con que se ponga una obra así...

—Quiero decir que aquí hay gente muy puritana que, quién sabe por qué razones, quiere hacerse la decente... Mira, ésos son los peores. Te voy a citar un caso, pero a lo mejor no te lo publican en la revista porque es medio mandado.

—En Siempre! no hay censura...

—Ah, qué bueno, porque entonces sí te la cuento —y los ojos gatunos de Emilio irradian malicia, inteligencia, astucia—: Acuérdate de Uruchurtu, cuántas cosas nos hizo, cuántos problemas nos causó en el teatro y ya ves sus encerronas... Todo el mundo lo sabía, entre otras cosas, porque invitaba a todos los choferes de México y éstos, pues lo contaban. Si ésas eran cochinadas, más grandes fueron las que le hizo al teatro.

—Pero es obvio que ahora hay un auge del género pornográfico.

—Esto no tiene importancia. Son cosas catárticas. Las obras de sexualidad explícita sirven para que la gente saque sus represiones, sus sueños insatisfechos.

—En ese caso, podríamos decir que tienen una función higiénica.

—Naturalmente que sí.

—Pero ¿cómo pueden serlo cuando su lenguaje es contaminante, las situaciones son arquetipos que denigran a las mujeres y los hombres aparecen únicamente como machos en el peor sentido de la palabra?

—En cuanto a lo que dices del lenguaje te contestaré una cosa: está simplemente mal usado, pero la vulgaridad también tiene una función higiénica y su empleo, a ese nivel, no creas que nada más es cosa de la plebe. Te voy a citar un ejemplo muy célebre: las cartas de Mozart a su prima —y aquí Emilio se dedica a jugar con su barba mientras se divierte con mi asombro, que nace también de mi ignorancia—. ¿A poco no conoces esas cartas...?

—No, pero vi tu obra acerca del tema.

—Pues fíjate tú que eran cartas escatológicas y bien pornográficas. Cuando la gente las lee abre tamaños ojotes y dice: "¿Pero cómo es que un hombre así tan genial y tan seriesote como Mozart, escribía semejantes cochinadas?", vulgaridades, pues. Fíjate, lo hacía él, que era un hombre lúcido, con una filosofía y una posición tan sólidas en la vida... Sí, el señorsote aquel se entretenía en babosadas parecidas a las del "coyote cojo". ¿Y eso qué denota? Pues que Mozart fue un niño solitario que no pudo ejercer las zonas de cloaca del lenguaje. Insisto: el lenguaje escatológico y pornográfico se debe usar.

—Sí, claro, la literatura española está llena de escatología.

—Pero todas, absolutamente todas las literaturas populares, explotan esa veta: allí tienes el Quijote, allí tienes los cuentos de Grimm. Son autores y obras llenos de zonas cochambrosas. ¿Por qué? Porque el idioma es también fornicante y defecante, y ésa es una de sus gamas.

—¿Tú escribirías una obra como El coyote...?

—Si estuviera con ganas de hacerlo, lo haría. No creo que por eso fuera a sentirme menos escritor o desmereciendo de mi posición o no sé qué cosa. Allí tienes a don Alfonso Reyes, moribundo, en la camarilla ésa de oxígeno, contestándole los sonetos léperos a Novo... —y Emilio imita un jadeo que lo obliga a levantar sus hombros tan angostos—. Asfixiándose, asfixiándose, escribía leperadas y eso está muy bien —concluye con una risa de gato malo.

Ahora que yo no sería nuevo en el género, ya he escrito dos obritas bastante léperas: Delicioso domingo y Los dos Santacloses. Esta última obra, sobre todo, se trata de puras groserías.

—En general, las obras que están en cartelera son pésimas. Uno duda de que haya público para sostenerlas.

—La prueba de que hay, es que las ponen y duran en cartelera. Éste es el destape, velo así, que por cierto a todos nos conviene: ahorita la gente va al teatro con la intención de ver puras viejas encueradas. La primera vez los fascina, la segunda ya no tanto y así, luego que ven a diez ombliguistas, pues ya quieren ver a una señora que aparezca vestida.

—Volviendo al título de esa obra, de Jorge M. Isaac, su cambio indica que sí hay censura en el teatro.

—Pues muy leve. Lo que sí existe es un evidente control del Estado sobre los espectáculos. Mira, este sexenio tomó todos los teatros del Seguro Social y están pasando cosas muy desagradables.

Y LA PROVINCIA, ¿QUÉ?

—¿Podemos hablar de ella?

—Ay, pero por supuesto, y será muy sano para todos —me asegura Emilio, acariciándose una vez más la barba entrecana—. En provincia los teatros del Seguro Social se reservan a compañías supercomerciales. Y te digo, en provincia, donde los movimientos de aficionados son tan fuertes y tan importantes. Constituyen la base, el semillero del teatro nacional. Benito Coquet, un hombre que hizo muchas cosas buenas, se dio cuenta de eso y por lo tanto mandó construir todos los teatros, que en un principio se llamaron de la Casa de la Asegurada, para que precisamente los aficionados trabajaran. En ese movimiento Coquet tuvo auxiliares muy valiosos en Ignacio Retes y Julio Prieto.

—Entonces todos esos teatros de provincia, que son propiedad del Seguro, se construyeron para favorecer los movimientos de aficionados.

—Pues sí, y en segundo lugar para que hubiera dónde se representaran las obras puestas por el Seguro. Se construyó así una red centralista hecha de acuerdo con las necesidades del Seguro.

—Pero todo esto que me explicas parece muy coherente y benéfico para el teatro.

—Sí, por encimita; pero mira lo que ocurre en el fondo; si tú quieres pedirle un teatro al Seguro en Monterrey, en Tijuana o en Guadalajara, lo primero que tienes que hacer es mandarles tu obra para que te la censuren...

—¿Pero te dicen que debes mandarla para eso?

—No, no, no... las cosas nunca son así de claras. No, pero ¿para qué otra cosa te la van a pedir? Luego, tienen un margen de tres meses para contestarte, si es que llegan a hacerlo, y ésta es su forma de ejercer la censura. Así que el teatro no está manejado conforme a lo que pasa en cada ciudad, sino por personas que reservan las fechas de los teatros para que se presenten obras comercialísimas: Amparo Rivelles, comedias musicales, sin más nada y que no tienen otro papel que matar el tiempo y hacer concesiones... Allí se ponen obras, por ejemplo, de Alfonso Paso, uno de los autores favoritos del Seguro. Quieren obras que no molesten, que "gusten", que sean "decentes", que le agraden a la persona que está aquí... y la verdad es que todo esto me suena a que a alguien le "untan la mano"... Todo es muy irritante.

—Volvamos al punto de partida: ¿estás en desacuerdo respecto a que el Estado controle el movimiento teatral?

—No, estoy en contra de que el teatro del Estado sirva para que algunos funcionarios hagan negocio... Ahora, el Teatro de la Nación —una institución que respeto y se está esforzando— de pronto hace cosas como éstas: compite con Manolo Fábregas... y perdiendo, porque a Manolo le salen mejor las cosas. En ese tipo de instituciones el dinero no debe servir para hacer negocios sino cultura.

—Pero aceptas que el Teatro de la Nación es una empresa interesante...

—No tiene un programa cultural, va improvisando. Mira, me parece increíble que por ejemplo tenga membretes para los teatros y que se les haya ocurrido crear un "Teatro de la Remembranza"... Y luego, ¿a qué remembranza se refieren? En un país como el nuestro, donde el sesenta o setenta por ciento de la población tiene menos de treinta años, la remembranza deberían ser, por ejemplo, los Beatles... pero no, van a traer Drácula... puro teatro comercial. Definitivamente Papacito piernas largas y Angélica Ortiz no son cultura.

—Oye, Emilio, sé que es una obra muy bien puesta, dirigida por José Luis Ibáñez. Es una gente muy profesional.

—Lo que tú quieras. La obra no la he visto. ¿Por qué estoy en contra de que la hayan puesto?: porque la novela es imbécil. Te advierto que Angélica María es una buena actriz, canta bien y por ejemplo la vi haciendo una Gigi encantadora... idea de Manolo Fábregas... Ahora, ver a Angélica a estas alturas haciendo el papel de adolescente, pues me parece demasiado, es puro negocio. Vamos entendiéndonos bien: no estoy en contra de la literatura melcochuda para las adolescentes, aunque la función seria del teatro es otra: ser la voz de su propio país.

—Pero el público también debe conocer a los clásicos.

—Sí, ahora se ponen mucho, pero con una idea supercomercial y la prueba es que los interpretan estrellas. Esto no es novedad: hace ya tiempo vimos a Rambal como El mártir del Gólgota y fue todo un éxito; ahora parece que veremos a una Ana Karenina vivida por Silvia Pinal...

—Eso me parece excelente...

—No tanto porque, mira, una novela tan vasta reducida a las proporciones del teatro se vuelve algo así como el Conde de Montecristo y hasta menos brillante. Silvia Pinal como Ana Karenina es una idea muy brillante, pero comercial... Mira, ¿por qué no ponen por ejemplo Astucia, en la adaptación de Novo? Si no aprovechan obras como ésas, que ya existen, ¿entonces para qué sirve la Compañía Nacional? Se trata de convertir en espectáculo bello un estímulo intelectual.

—Pero sea como fuere, gracias a la Compañía Nacional de Teatro y a las empresas comerciales, es evidente que en la actualidad hay muchos más espectadores para el teatro.

—A los caros van los ricos. El Teatro de la Nación no da oportunidad al pueblo de asistir al teatro. Para empezar, no es un espectáculo para asegurados, ellos no pueden entrar con su credencial del Seguro; de modo que sigue haciéndose un teatro de élite... Por otra parte, allí se montan obras tan bellas como Ah, los días felices o El avaro, que no necesito decir cuál es su importancia.

—¿Cuánto cuesta el boleto de teatro?

—Sesenta y cuarenta pesos; pero hay una fila de veinte, una sola —dice Emilio, levantando el índice de su mano derecha como para hacer más gráfica, más evidente, la desaprobación—. ¿Qué te parece? Se usan los teatros construidos con el dinero de los asegurados y éstos no pueden entrar con sus credenciales; tampoco se ponen obras mexicanas... Ahora sí, dicen que se van a destinar seis meses en el que se llamaba Teatro Xola para poner obras de autores nacionales. Seis meses... por Dios, pero si es ridículo. Mira, de cincuenta y cuatro meses de teatro con que cuenta anualmente el Teatro de la Nación en sus seis teatros (Independencia, Xola, Tepeyac, Lírico, Hidalgo, Reforma) le van a dar seis al teatro mexicano —y se ríe con auténtica ferocidad—. Esta idea me parece insultante y francamente colonialista. Ahora, si me preguntas ¿qué autores se van a poner o cuándo? Ah, eso quién sabe: todo es muy misterioso.

—¿Y van a poner de todos los autores mexicanos y de todas las épocas?

—Imagínate, nada más del siglo xix a la fecha —y Emilio es ya todo malicia y agresividad—. ¿De a cómo nos va a tocar? Allí tienes el caso de Manuel Eduardo de Gorostiza. Él solito tiene sesenta y cuatro obras, de las cuales se conocen muy pocas, pero es un autor excelente. Allí tienes a Marcelino Dávalos... Mira, si lo montaran con estrellas, duraría seis meses en cartelera, o sea que él solo agotaría la temporada de autores mexicanos... Y los demás, pues nada: en la calle. Si se les ocurre poner Contigo pan y cebolla, que es una obra tan preciosa, con Jorge Luke y Angélica María, pues de seguro la gente se va a dar de patadas para entrar y el teatro estará a reventar los seis meses... Así que, ¿cuándo te va a tocar? Pos sabrá Dios... Luego, ni modo que pongan mal las obras para poder quitarlas a la semana; y si las montan pensando en que a cada autor le toquen dos semanas, por ejemplo, no es redituable.

Y aparte de que a los autores mexicanos nos tienen postergados y olvidados, la Compañía Nacional decide qué obras se ponen. José Solé —que por cierto acaba de perderme una obra— tendrá problemas porque siempre tienen miedo de que si se pone a un autor se ofenden los demás: que si ponen a Basurto o Argüelles los demás nos enojaremos.

—¿Y cómo solucionan el problema?

—Ah, pues ponen obras de puros difuntos... entre otras cosas, porque ésos no dan lata. El autor vivo tiende a reflejar la realidad y los teatros oficiales tienen horror de que se escuche el habla del pueblo. Quieren el lenguaje decente —y enfatiza la palabra de una manera tan caricatural que me hace reír y olvidarme, por un momento, de la entrevista—, lo cual no quiere decir que en los escenarios no se oigan groserías importadas. Abundan las "putas madres", pero no importa, porque son gachupinas. La grosería nacional es la que no se debe oír y la extranjera se fomenta. Volvemos al punto de partida: colonialismo intelectual profundo, miedo.

—¿El escritor siempre está comprometido con su realidad?

—Debe estarlo. Hasta los peores quieren decir algo. Te voy a citar otro ejemplo de lo que hace la Compañía Nacional: pone por tercera vez Corona de sombra, la obra de Usigli, y en cambio no se interesa para nada por sus obras más recientes, como El presidente y el ideal... Lo más grave es ver dónde van a estrenar los jóvenes y en qué condiciones podrán hacerlo. Es asombrosa la cantidad de burócratas jóvenes que

tenemos y por otra parte el enorme número de jóvenes con talento a quienes el teatro les da con la puerta en la nariz... No, esto no puede ser: es indignante, es injusto —dice Emilio, con un temblor de furia en la voz.

CHAROLITA DE ORO Y PLATA

—No dudo que la realidad del teatro mexicano sea como la describes, pero dirán que tú no deberías quejarte, pues eres el autor más reconocido y difundido.

—Sí, lo sé... y por eso, porque me ha ido muy bien, porque todo se me ha dado en charola de oro y plata, tengo el deber de romperme la madre, de comprometerme, para que los jóvenes disfruten de ese mismo privilegio. Ahorita precisamente dejo en escena El relojero de Córdoba, que tiene un maravilloso reparto y la dirección de Marcela Luna es magnífica.

—Por cierto, no hay muchas directoras de teatro, ¿verdad?

—En general, las mujeres prefieren ser actrices; pero por lo pronto tenemos dos y muy buenas: Marcela Luna y Nancy Cárdenas, que ha puesto cosas muy buenas... Te diré que es un trabajo muy arduo, muy difícil... Ahorita son nada más dos directoras, pero supongo que con el tiempo crecerá el número. Por lo que respecta a mi obra, a ver si algún director de los famosos va a verla, para que se dé cuenta de qué actores más buenos. El teatro oficial —bueno, ahora todos los espectáculos son oficiales— consume a gente mal preparada en la tv o egresados de la escuela de actuación: López Tarso, Silvia Pinal, que son muy buenos y siempre tienen chamba; pero a los jóvenes de talento nadie les echa ni un lazo, ni siquiera el inba.

—Tú fuiste director de la Escuela de Teatro.

—Sí, durante el sexenio pasado, y fue una experiencia muy buena para esos muchachos que se juegan materialmente la vida, que son muy pobres, que eligen una carrera descastada y por lo tanto renuncian al apoyo de la familia, por seguir y convertirse alguna vez en actores. El talento crece hasta sin escuela. Pero gentes como Marta Luna o Clementina Otero —para sólo citarte dos generaciones de Bellas Artes— o como Pilar Souza o Ignacio Sotelo son valiosísimas.

—¿Y la escuela cuenta con teatros públicos para que sus actores tengan donde practicar sus conocimientos teóricos?

—Tenemos dos teatros a la calle: la Sala Villaurrutia y el Teatro Orientación.

—No se oye hablar mucho de ellos.

—Pues claro que no. Bellas Artes debería darles apoyo porque es el semillero de sus actores. Nunca hay dinero para hacer nada, para promoverlo, y es una lástima, porque de allí sale el teatro legítimo.

—¿Cuál es o a cuál te refieres?

—Al teatro que dice algo, el que lucha por reflejar y dialogar con la realidad. Pero desgraciadamente es el que tiene las puertas cerradas. Y lucho para que los jóvenes, como te decía antes, tengan las oportunidades que yo he tenido. A lo menos que estoy obligado es a romperme el hocico para conseguirlo.

—Te ha ido bien no sólo aquí, sino en Latinoamérica.

—Pues sí, en Cuba, en Venezuela y en otras partes han puesto mis obras y eso me llena de gusto.

—Estábamos hablando de la Escuela de Teatro...

—Ah, sí, te decía que ni Bellas Artes, ni el Teatro de la Nación le dan nada. Y esto es una torpeza porque de allí han salido gentes con mucho talento: Jacqueline Andere, Silvia Pinal... Fíjate cómo en todo momento sigue imperando el ideal comercial: se le da apoyo a quien no lo necesita. Ve la cantidad de spots que pasan en la televisión hablando de las obras que monta la Compañía Nacional de Teatro. Esos spots al Estado no le cuestan, porque a ellos tiene derecho por ley... Bien, pues mejor deberían usarlos en abrirles el camino e impulsar la carrera a los chicos de los talleres; pero no; quieren hacer negocio y no cultura. Silvia Pinal, López Tarso se venden solitos, ¿de qué les sirve un spot en la tele? En cambio, ¿te imaginas lo que significa para los nuevos, para los jóvenes?

QUE EL TEATRO NO SEA UNA ISLA

—Podemos decir que el teatro sobrevive en medio de un ambiente bastante áspero. Ahora bien, el teatro le da la mano a otras actividades artísticas o, mejor dicho, consume el talento que producen las escuelas de música o de danza. ¿Hay retroalimentación?

—Pues no mucha. El teatro debería ser una zona de trabajo común, pero no hay planeación de práctica común de las escuelas de arte.

—Es una lástima que sean islas porque ni los elementos nuevos tienen donde practicar sus aprendizajes ni el público se beneficia de ellos.

—Lo mismo: falta de planeamiento y falta de equilibrio. Mientras que la Escuela de Danza tiene un apoyo inmenso de todo tipo, la Escuela de Teatro no lo tiene. Aquí, lo que pasa, es que el presupuesto nunca nos alcanza... Para que las cosas fuesen de otra manera se requeriría un gran esfuerzo económico y publicitario.

—Emilio, y si tú fueras el director de la Compañía Nacional de Teatro, ¿cómo la manejarías?

—Eso no lo sé; pero en cambio puedo decirte exactamente lo que no haría: no haría una empresa comercial; tampoco dejaría de darme

cuenta que se llama Teatro de la Nación y que por lo tanto debe nutrirse básicamente de autores nacionales y beneficiar al público nacional también... Claro que el esfuerzo que hace la Compañía Nacional de Teatro es, en términos generales, bueno; se montan espectáculos —allí está El avaro, con López Tarso, allí estuvo Corona de sombra, con Jacqueline Andere y Claudio Obregón— que son obviamente empresas comerciales... Mira, lo que yo haría sería emplear ese esfuerzo para montar básicamente obras mexicanas de todas las épocas. Aplicar los sistemas del estrellato para beneficio de nuestros clásicos... yo pondría Así pasan, una preciosa obra de Marcelino Dávalos, con Silvia Pinal, que está rebién para la obra.

—No te entiendo muy bien: hace rato me dijiste que estabas en desacuerdo con que se lleve a las grandes estrellas...

—No, al contrario. Ojalá que me dieran a Silvia Pinal en obras así todos los días. Hombre, uno de autor, ¿qué más quisiera?

VER Y LEER

—Ya que no se ve mucho, ¿se lee teatro mexicano?

—Para empezar, es literatura.

—Pero la verdad no creo que haya mucha gente interesada en leer obras de teatro.

—No, porque la gente está mal educada respecto al teatro: no ve teatro y entonces no puede leerlo. Creo que si asistiera más al teatro el problema se solucionaría.

—¿Y en qué forma puede darse esa educación?

—Pues simplemente mostrándolo, haciéndolo. Por eso el movimiento de aficionados es tan importante y por eso da tanta indignación el centralismo del Seguro. Es inconcebible que le dé primicia a las empresas comerciales sobre las locales.

—De los nuevos autores teatrales, ¿cuáles son los mejores?

—¿Los mejores? —reflexiona un momento, entrecierra los ojos y me da la respuesta—: Mira, Óscar Villegas y Willebaldo López.

—¿Hay un factor común en ellos?

—La violencia expresiva. Usan todas las gamas del lenguaje, aluden a la realidad de manera no complaciente... Allí radican su valor y su encanto.

TEATRO CAMPESINO

—¿Desde cuándo eres autor teatral?

—Desde 1950. Imagínate que ya voy para los veintiocho años de escribir estas cosas.

—¿Siempre eliges temas nacionales para tus obras?

—Pues sí, porque es lo que oigo bien, lo que me sale.

—¿Cuál sería la principal característica de tus obras?

—Que sé hacer hablar a la gente...

—Ahora que vas a Los Ángeles y establecerás contacto con los chicanos, ¿harás algo con ellos?

—Mira, hay un movimiento chicano, teatral, muy importante: el Teatro Campesino. Yo conozco a Luis Valdés, un muchacho con mucho talento.

El grupo es tan bueno que allí ha estado Peter Brook sólo para aprender cómo trabajan estos muchachos. Conste, no para enseñarles —me dice con un gusto contagioso—. El teatro es dar y recibir, enseñar y aprender.

—Cuando tú recibes a tus alumnos, ¿qué es lo primero que les dices?

—Que deben conocer cuál es la composición dramática y por eso los mando a talleres de composición. No importa que un autor teatral no escriba muy bien, impecablemente; lo que cuenta es que dé la mayor verosimilitud al lenguaje y que se acerque hasta donde sea posible a la realidad.

—Esto por lo que respecta a los autores teatrales, ¿y los directores?

—Un director egocéntrico, que trata de beneficiarse y complacerse, desequilibra el montaje.

—En todos los años que llevas de autor teatral, ¿has percibido cambios en el público?

—En cuanto a la cantidad, sí. El público siempre responde. Mira, compañías que montan obras como El coyote inválido le dan al público un reflejo de lo peor de sí mismo. Le ponen el espejo en las partes pudendas y no frente a los ojos... y aun en esos casos responde.

—Háblame un poco del cine y la televisión.

—Son industrias y en la industria el arte es el producto de encima y el más raro. Desde luego, hay países donde la cosa funciona a muy buen nivel: Japón, por ejemplo. Se estratifica o jerarquiza la producción: se hace un número de westerns, una porción de películas para consumo de Asia, otra para consumo local, otra de películas caras y una muy reducida de películas de arte. Dentro de todo esto hay un plan de promoción de estrellas: empiezan en lo más comercial para luego tener derecho a actuar en las películas de arte. Eso es una industria y para funcionar perfectamente pues no va a convertirse en vocero de la presidencia o en refugio de improvisados.

—Pero en una industria puede darse el arte.

—En una industria sólida, sí; en una endeble, no; porque el arte es el producto más alto, el superior.

—En Inglaterra la televisión es un campo muy importante para los escritores dramáticos. ¿Por qué no ocurre lo mismo en México?

—Por varias razones: en la televisión pagan mal, entonces no puedes invertir mucho tiempo en hacer una adaptación o una obra porque, ¿quién te va a mantener todo ese tiempo? Lo que pasa es que uno como autor está olvidado, postergado y luego, cuando te llaman, quieren pagarte muy poquito y eso no puede ser —me dice Emilio, para poner

punto final a nuestra charla e iniciar un suculento desayuno de quesadillas, café y mucha cordialidad.

LUIS SPOTA

(1977)

REPORTERO DESDE 1939, periodista político desde 1942, Luis Spota es un caso excepcional de vocación literaria. A partir de 1947, año en que se inicia en la narrativa con su novela El coronel fue echado al mar, muestra una creciente capacidad de trabajo. En 1956, con Casi el paraíso, abre nuevos mercados y posibilidades a los escritores mexicanos. Por más que muchos traten de negarlo y no acepten que sea bueno un escritor que ha vendido treinta ediciones de una novela, no conozco a nadie que me haya dicho refiriéndose a Spota: “Sus libros se me caen de las manos”. Tal vez Spota no sepa que cuenta con la gratitud de otros, los que comenzamos a leer a los autores mexicanos gracias a Casi el paraíso, Murieron a mitad del río y Más cornadas da el hambre.

EL PRIMER DÍA

Profundo conocedor del ambiente político, Spota ha convertido su experiencia de años en una tetralogía: La costumbre del poder, que integra: Retrato hablado, Palabras mayores, Sobre la marcha y El primer día. De esas novelas se han vendido miles de ejemplares en todos los países de habla española y ya se procede a su traducción a varios idiomas.

El primer día, que relata la fecha trágica en que un presidente deja de serlo para convertirse en "emisario del pasado", al poco tiempo de su publicación ha vuelto a colocar a Spota en el primer sitio de ventas: lleva siete ediciones y más de treinta mil ejemplares. Su aparición me sirve como punto de partida para esta entrevista.

LECCIÓN DE PERIODISMO

Tengo muchas referencias acerca de Spota: que es un hombre ordenadísimo, trabajador hasta el agotamiento, afortunado con el dinero, con gran iniciativa. También me han dicho que en el trato personal es afable y lo compruebo la tarde del domingo en que nos encontramos en su casa de Mixcoac.

Cuando entro en la sala donde conversaremos noto que sobre la mesa de centro hay una grabadora lista. Le aclaro:

—No hago entrevistas con grabadora. Lo considero muy impersonal.

—Yo, por el contrario, la encuentro muy útil porque es una especie de libro de apuntes y permite más espontaneidad en el diálogo.

—Qué curioso: casi todo el mundo piensa lo contrario.

—Puede ser, pero adopté este punto de vista en 1939, la primera vez que vi a Regino Hernández Llergo, con quien luego trabajé en Hoy. En esa ocasión me dio la primera lección sobre la entrevista, que es mi pase natural del periodismo. Me le aparecí en su oficina porque deseaba entrevistarlo para un periódico estudiantil. Al verme preguntó: "¿Qué sabes hacer?" Le contesté que nada. "Ah, entonces puedes convertirte en

un buen periodista." Y luego me dijo: "Nunca hagas una entrevista con el papel enfrente. Es aterrorizante". La grabadora disminuye la tensión...

—Pero la tensión es muy necesaria en una entrevista.

—La grabadora da más vivacidad al diálogo porque no hay que distraerse tomando notas, además, cuando se toman apuntes, la gente se pone muy solemne. Es un género que me agrada mucho porque me gusta dialogar. Usted lo ha visto en mi programa de televisión que pasa los domingos.

—¿Le gusta trabajar para la televisión?

—Mucho. Me gusta poner allí mi cara y hacer show. La televisión es una forma de satisfacer la vanidad natural que todos tenemos y, lo que es más importante, un medio de comunicación que le da a uno el estímulo de saberse visto y escuchado.

—Pero también lo ven y lo escuchan a través de lo que escribe, ¿no le basta con eso?

—Sí, pero hay otro aspecto: satisfacer el narcisismo.

—¿Qué medio de comunicación le resulta más eficaz: el libro o la tv?

—La comunicación que se logra con un libro es, desde luego, más trascendente. La tv es frívola, pero no desdeñable. Lo importante del libro es que permanece. Recuerdo que John Barrymore decía: "No hay actor más muerto que el actor muerto". Yo digo que no hay esfuerzo más inútil que el de un programa de televisión. Me di cuenta cuando hice Cada noche. Durante ochocientas noches entrevisté en cada ocasión a cuatro personas diferentes.

—¿Cómo hizo para no gastarse con una actividad así, cómo se preparaba?

—Cuando uno es periodista diario —y yo lo soy desde 1942— no hace más que llevar a otro medio ese estrés inevitable en el que nos comprometemos quienes escribimos cotidianamente. Nuestra obligación consiste en estar al día, tener la información más completa posible. Para hacer un programa de televisión como Cada noche se usan estos elementos, se busca a la persona indicada y se hace lo posible para que hable.

—¿Cuáles son sus medios de información?

—Fundamentalmente libros y periódicos. Leo muchas revistas: Newsweek, Le Point, Le Nouvel Observateur, Der Stern, Tiempo y, desde luego, Siempre!

—Usted, que posee una visión tan amplia de la prensa, quizá pueda darme una opinión acerca del periódico Unomásuno, que dirige Manuel Becerra Acosta.

—unomásuno tiene una acentuada personalidad de periódico europeo. Esto no es bueno ni malo, sino todo lo contrario, como dijo un famoso político mexicano. Puede haber un principio de rechazo hacia unomásuno porque no estamos acostumbrados a ese tipo de periódicos para lectores: el género de publicaciones que se compran para leerlas, como Siempre!, por ejemplo. unomásuno llegará a un público atento, con ideología definida pero difícilmente competirá con los grandes diarios tradicionales. Desde luego, no dudo que habrá un apreciable número de lectores, de cierta formación cultural, que encuentren satisfactorio que se haga un periódico con matices de inteligencia que procura informar más que entretener.

Las grandes revistas han desaparecido (Look, Life, Colliers) porque el enemigo, la caja de la imagen, la televisión, las ha hecho inoperantes. Life era la pantalla de los sucesos que habíamos leído en los periódicos. Sólo había dos noticieros cinematográficos: el Movietone y el Universal. Las revistas desaparecieron cuando la tv llegó para informarnos en el momento mismo de los hechos. Simultáneamente a eso, para acelerar su fin, vino la inhibición de los publicistas. La tv le quitó no sólo lectores a los medios gráficos, sino también anunciantes: el sesenta o setenta por ciento del presupuesto de los anunciantes se va a la televisión. Así, desaparecieron las revistas de reportaje, que trajeron a México los Llergo en 1937. El Hoy que ellos fundaron fue y será siempre una revista extraordinaria, una ventana por la cual pudimos ver el mundo. Ahora, a medida que la imagen se desplaza a la tv, conforme son menos buenos y apasionados los periodistas —quizá no por culpa suya, sino porque no han tenido contacto con los grandes maestros—, las revistas se han convertido en revistas de artículos. Hoy publicaba dos o tres —de

Nemesio García Naranjo o de René Capistrán Garza— y los demás eran reportajes. Ahora sucede a la inversa.

—¿Y esto qué significa?

—Es un buen síntoma porque nos da idea de que el público tiene interés por acceder a ese tipo de comentario, ése es un pequeño ensayo, que aclara y orienta la opinión.

—¿No representa un peligro en cuanto a las posibilidades de manipular la información?

—El peligro siempre ha existido. Mientras haya información habrá manipulación. Todo periódico al servicio de una causa, una ideología o un partido, inevitablemente manipula su información en favor de esos intereses. Revistas como la de Pagés, que presenta opiniones contrarias en un mismo número, que demuestra imparcialidad (una imparcialidad con criterio), son muy escasas en México y raras en el mundo; sin embargo, la imparcialidad es una constante de esa gran prensa norteamericana en la que no importa la ideología del director; la revista o el diario están abiertos a las opiniones más encontradas.

—Me dijo que hacía televisión, entre otras cosas, porque gana dinero. ¿Qué es para usted el dinero?

—No es nada hasta que no puedo convertirlo en lo que me interesa: tiempo y libertad para escribir, seguridad futura para mí y los míos.

SOY ESCRITOR, HAGO LIBROS

—Tras el enorme éxito de El primer día, ¿en qué está trabajando?

—En un nuevo libro...

—Increíble.

—Me fastidia un poco que la gente me diga eso: "Increíble". Soy un escritor, ¿qué tiene de raro que cuando termino un libro empiece a trabajar en otro? Lo fantástico sería que hiciera otra cosa; zapatos, por ejemplo, ¿no le parece? Spota cambia de tono y ya un poco sereno me explica: —La vida del escritor es muy bonita: entrevistas, cocteles, pero no se da cuenta de que eso lo aleja de su obra. La semana pasada tuve que ir a una firma de mis libros en El Palacio de Hierro. Firmé más de seiscientos ejemplares en dos horas y media. Como durante ese tiempo tuve que representar el papel de escritor terminé fatigadísimo. Llegué muerto a mi casa y, naturalmente, ese día no escribí... Si uno va sumando esos días perdidos en cocteles y demás, la cifra es pavorosa.

—Creí que era un hombre muy sociable, al menos es la imagen que proyecta en la televisión.

—Nada de eso. Soy un ermitaño. Vivo escondido, no hago ningún tipo de vida social. Un escritor es alguien que tiene la escritura como medio de comunicación consigo mismo. Si termino un libro y de él salen nuevas ideas para hacer otro, lo menos que puedo hacer es escribirlo, no importa si la obra resulta buena o mala. Eso no van a decidirlo ni mis amigos ni mis enemigos.

—¿Le da trabajo escribir?, ¿padece cuando lo hace? Se lo pregunto porque se le ve muy seguro en ese sentido.

—Ésa es nada más la apariencia porque en realidad soy un hombre que, contra lo que se piensa, se agota y sufre mucho.

—¿Cuál es su método para trabajar un libro?

—Hacer un libro me lleva uno o dos años de intenso trabajo. En todo ese tiempo no tomo ni una copa, no me desvelo y mi pensamiento está íntegramente dedicado a lo que hago. Cada cuartilla es consecuencia de cuatro o cinco intentos antes de encontrar lo que deseo.

—¿Le interesa escribir bien?

—Me preocupa escribir bien, pero siempre me importa más contar, narrar una historia.

—¿Pero usted siente que escribe bien?

—Siento que sé contar. Espero que algún día llegaré a escribir tan brillantemente como Baroja, que fue el mejor novelista del 98, pero no el mejor escritor.

—Entonces, ¿a qué aspira?

—A ser un buen contador de cosas.

—Si pudiera tomar los atributos de escritores a quienes admira, ¿cuáles elegiría?

—La inspiración genial de García Márquez, en quien, cosa extraordinaria, coinciden la capacidad del relator y la del literato.

UN RECUERDO, UNA HISTORIA

—¿Cómo surgió Casi el paraíso?

—Una tarde estaba en la peluquería de los periodistas en Morelos cuando me acordé de David Rico Tancus. Era un tipo al que había conocido cuando yo trabajaba en Hoy, en 1950. Se hallaba en la cárcel migratoria de Miguel Schultz. Era un bon vivant, un judío norteamericano que vino aquí haciéndose pasar por descendiente del káiser. Lo descubrieron, lo procesaron y así un día lo pusieron en un avión y lo mandaron no sé a dónde. Esa tarde que lo recordé, así, de pronto, Casi el paraíso se me materializó: el título, el tema, la estructura: todo.

—Si entonces conoció el éxito, ¿qué puede decirse de lo que ha ocurrido después, con su tetralogía La costumbre del poder?

—Ha tenido mucha aceptación. Me da risa que mucha gente diga: "Ah, conque aprovechando el destape..." Pero eso no es cierto. En 1963 le entregué a Jaime Fortson para la sección de teatro hablado, de la revista que hacía entonces, un material donde prefiguro a los personajes de La costumbre del poder. Esta tetralogía es producto de un plan muy bien calculado. Quise hacer un solo libro en cuatro etapas; por razones obvias está dividido en cuatro novelas. Cuando me acusan de aprovechado, de oportunismo, no lo entiendo. Los libros uno los entrega al editor en una fecha pero salen a la venta cuando él lo decide, cuando lo considera oportuno.

—Volviendo a su método de trabajo, ¿cómo es?

—Un proceso largo y laboriosísimo. Tengo primero el tema, las situaciones... Mire, si quiere le enseño... —Se levanta y reaparece con una libreta de taquigrafía en cuyas páginas hay anotaciones sueltas, manuscritas con letra diminuta, y una especie de libro negro, donde tiene recogidos los materiales de los que saldrán las novelas.

—¿Qué escribe usted en esas libretas?

—Materiales a considerar, situaciones, títulos: todo.

—Para usted, ¿qué es una novela?

—Montones de pequeñas cosas.

—¿Da a leer sus manuscritos?

—Sólo a una persona: Elda.

—¿Y acepta usted sus indicaciones?

—En el noventa y nueve punto nueve de las veces, porque casi siempre tiene razón.

—Y después de que publica el libro, ¿le interesa la crítica?

—Si estoy seguro de que ese libro es producto de mi mejor esfuerzo, no me importa lo que digan.

SON LÍNEAS EN EL AGUA

—¿Cuáles son las fronteras que separan realidad y ficción literaria?

—No existen; se retroalimentan: en una novela política todo es posible.

—Todos sabemos, a través de sus libros, cuál es su visión de la política a través de la literatura, ¿pero cuál es su juicio acerca de la política como realidad?

—Durante treinta y cinco años he tenido contacto directo con la política y con los políticos. Excepto las dos primeras semanas de mi labor periodística, en que cubrí la fuente de policía (1940) en La Tarde, hasta el día de hoy, he tenido relación con la política y me di cuenta de muchas cosas: de que es un mundo crudelísimo, complejo...

—¿Y nunca ha sentido tentación de ser uno de ellos?

—Es mejor manejar a los políticos a través de la palabra que ir a la Cámara a levantar la mano. Además, escribir es hacer política. En mis libros es evidente que mi preocupación fundamental es la política.

—¿Y qué ha transferido de ese mundo real al mundo de sus libros?

—Como le dije, de 1940 a 1977 he estado en contacto con ellos, aprendiendo a oír lo que dicen y también lo que callan. Así, uno va acumulando una información portentosa. Luego, está el periódico, donde uno se entera de muchas cosas, chismes de todo tipo. En mi caso, y precisamente debido a mi trabajo, he podido tener relación con la política, la alta sociedad, la banca, la industria. A esta información súmele la experiencia y de allí salen mis libros.

—¿Y qué pasa con toda esa información, en qué momento se convierte en literatura?

—Cuando uno comienza a construir un asunto se da cuenta de que la realidad es otra cosa. ¿Quién es el presidente de La costumbre del poder? Pues todos los presidentes mexicanos. "Mi" presidente tiene cosas que he leído sobre Díaz, sobre Huerta. Mi padre conoció a Huerta y me contó muchas cosas. Luego, muchos recuerdos de infancia se convierten en literatura. Mi padre y mi nana se referían todo el tiempo a la Decena Trágica y yo los escuchaba. Con esos datos está hecha La pequeña edad. Fueron vivencias mías, de otras gentes, cosas que me contaron y que nunca pensé en escribir; sin embargo, con el tiempo...

—Acerca de sus novelas sobre el poder, ¿de quiénes ha recibido los mayores elogios?

—De los políticos.

—¿No se sienten aludidos, molestos frente a algún personaje?

—Ninguno se reconoce, todos piensan: "Ése no soy yo, es aquél". Se lo voy a decir más claro con un cuento: una vez el rey de la selva llamó a todos los animales y les dijo: "Sé que uno de ustedes me está jugando una mala pasada. No voy a decir su nombre, pero se trata de un tipo hocicón, con los ojos saltones y muy feo... Entonces el sapo se volvió hacia el cocodrilo y le dijo: allí te hablan..."

—Y los nombres de sus personajes, ¿de dónde salen?

—Contra lo que se piensa, no son nombres en clave. Mis novelas tampoco son novelas en clave. Parecen nombres inventados, pero no. Si un día usted se pone a ver los nombres en las páginas de sociales verá que hay muchos que parecen inventados. Y es que las gentes a veces se llaman de maneras rarísimas.

—¿Qué significa el hecho de que ningún político "se ponga el saco"?

—Que, por desgracia, en el hacer político mexicano no varían las conductas. Nuestra política es como una feria donde hay avioncitos pintados en un foro con un hueco para que metamos la cabeza: varían rostros y nombres, pero no las conductas. Le voy a poner un ejemplo: cuando inventé el personaje de Alonso Rondía, que aparece en Casi el paraíso, le juro que no sabía de la existencia de una persona llamada

Alonso Romandía Ferreira. Un personaje es siempre la mezcla de muchas personas.

—¿Cómo es su relación con los políticos?

—Buena, de gran respeto. Nadie me ha comprado, no he chantajeado a nadie ni he hecho daño deliberadamente. La relación es de gran honradez.

—¿Ellos son honrados? ¿Cuándo?

—A la menor provocación. En los puestos importantes le aseguro que hay mucha gente derecha.

—Si son tan limpias y derechas, ¿por qué el medio es tan corrupto?

—¿Qué significa que un político sea honrado? ¿Que no robe? Es que los políticos no roban. Se ve contaminado porque utiliza la influencia que tiene para conseguir algo o porque se le facilitan cosas que a la mayoría nos resultan difíciles. La corrupción es relativa hasta en tanto los efectos no sean desastrosos para la mayoría, como ahora ocurre. La corrupción depende de muchas cosas. Un político sin dinero no puede ser funcionario público. La carrera, el tren de vida, la apariencia, estar de baja, todo eso cuesta mucho dinero. Un político en baja está casi tan amolado como un ex presidente. En México no existe la carrera política, aunque haya muchos políticos de carrera; así que tienen que utilizar sus

recursos económicos para costearse su carrera que es, como le dije, crudelísima.

—¿Y nunca ha tenido oportunidad de convertirse en funcionario público?

—Una vez, durante el mandato del presidente Alemán, me ofreció una diputación. Pero la rechacé porque puse las cosas en una balanza: pesaba más mi libertad para escribir que lo que pudiera hacer en tres años de ejercicio. La política es tan absorbente como el periodismo o la literatura: exige tiempo completo. Si uno tiene otros intereses, no hará nada.

—¿Qué pasa en los desayunos políticos? Todo el mundo se mata por asistir a alguno.

—No pasa nada. El creador de los desayunos políticos fue ese gran hombre que se llamó Gabriel Ramos Millán. Uno va, se entera de cosas, está en el ojo, pero la verdad es que son cosas muy cansadas. Además, se vuelven una lata, sobre todo cuando se tiene cierta influencia y es época preelectoral.

—No pasa nada, pero usted acude...

—En cuanto puedo lo evito, aunque ahora que han descubierto que paso los fines de semana en Cuernavaca me siguen con sus dichosos

desayunos.

—¿Ha sido amigo de todos los presidentes?

—No. Al primero que conocí fue a Manuel Ávila Camacho, regañándome. Estaba haciendo una suplencia en las Últimas Noticias —donde Salvador Novo tenía una magnífica columna que se llamaba "Side Car"— y me encargaron que hiciera una nota sobre el "Desayuno de la Amistad" que cinco mil burócratas le ofrecieron al presidente en el Campo Marte. Escribí mi nota, fusilándome el estilo de Novo; pero, claro, lo hice mal. Decía yo que la señora del presidente llevaba en el sombrero dos huevos fritos. Al otro día aparecieron en mi casa dos motocicletas para llevarme a Palacio. Eso me impresionó mucho. Sin explicaciones ni nada me llevaron y allá me recibió un señor muy afable, muy cortés: era el presidente. Yo estaba asustadísimo. Me dijo: "Lo he mandado llamar para decirle que es usted un majadero. A las señoras se les respeta... Aunque, aquí entre nosotros, le confesaré que estoy de acuerdo con usted en cuanto a lo del sombrero de mi mujer... Cuando sea mayor y se case, comprenderá que a veces no es fácil convencer a la propia esposa de que algo le queda mal..." En ese momento entró al despacho presidencial don Maximino, de quien tengo muy buen recuerdo.

—¿Y después?

—Fui muy amigo de Alemán. Es un hombre que no me hizo rico, pero me dio algo más valioso: su amistad. Él me acompañó cuando murió mi padre. Primero llegó a las tres de la tarde y luego volvió en la noche. Al día siguiente me mandó su coche particular para que fuéramos al panteón... Ésas son cosas que no se olvidan. Sólo a dos presidentes les he

hablado de tú: al licenciado López Mateos — a quien conocí en el grupo del doctor Ramos Millán— y al licenciado Echeverría. A éste lo vi dos veces como presidente y muchas más cuando dejó de serlo. Él me invitó, a través de Mario Moya Palencia —de quien soy muy amigo—, para que lo acompañara en el viaje que hizo por Canadá, Francia, Bélgica, los Estados Unidos y China. Le diré que tanto el licenciado Echeverría como Mario Moya respetaron rabiosamente el libro que escribí, El viaje, aunque sé que al presidente dos o tres cosas no le gustaron.

—¿Cómo fue ese libro?

—Bonito, difícil. Mario Moya —mi dilecto amigo— me dijo que el presidente quería que lo acompañara... (Le advierto que siempre fui moyista y manatouista.) Durante el mes de viaje escribí todos los días pero vine a pulirlo a México.

—¿No le resultaba difícil escribir en ese ambiente?

—No, a pesar de que las cosas no fueron como se planearon. Primero me dijeron que iría en el avión presidencial y que todas las noches tendría una audiencia con él para concretar el trabajo. Fausto Zapata —un hombre de gran habilidad— me mandó con la working press. Eso no me molestó porque me permitió recuperar a algunos amigos y me daba mayor libertad para trabajar. Al presidente casi no lo vi, así que era yo un periodista en una misión —a pesar de la amistad que me unió y me une a Echeverría—. Sí, él y yo compartimos algunos intereses: a los dos nos gusta el golf. Lo que sí puedo decirle es una cosa: las gentes que niegan su relación con Echeverría lo hacen porque recibieron mucho de él.

—Y de todos los medios en que ha andado —el de boxeadores, toreros, periodistas, literatos, cineastas, políticos—, ¿en cuál se siente más a gusto?

—En el de los políticos. El del boxeo es un medio muy difícil.

—¿Cómo se inició allí?

—Una vez, en Los Pinos, el licenciado López Mateos, que tenía gran pasión por el box, me dijo que le gustaría que me ocupara de los boxeadores, pues estaban muy abandonados. En ese momento critiqué a la Comisión de Box: yo estaba fuera de ella, ajeno a todo eso, y, como sabe, es muy fácil criticar así. Pero, en fin, él me dijo que me encargara de eso. López Mateos me consideraba campeón de las causas perdidas y creo haberlo sido: fundé el Sindicato de Peluqueros y aspa, el de los aviadores. Entonces Uruchurtu me dio mi nombramiento. Al recibirlo y comenzar mi trabajo me di cuenta de que de los quinientos boxeadores mexicanos únicamente treinta sabían leer y escribir, de que eran vilmente explotados y tratados como bestias.

—¿Y qué hizo usted?

—Muchas cosas, pero las más importantes fueron hacer obligatorio que los boxeadores supieran leer y escribir: que un boxeador no reciba licencia si tiene antecedentes penales —excepto cuando el boxeo le sirve

como terapia—, la cuenta larga, la prohibición del uso de sustancias tóxicas y drogas. Para resumir, le diré que es el primer gremio deportivo del universo que cuenta con Seguro Social. Los beisbolistas norteamericanos tienen años luchando por eso y no lo consiguen. Este adelanto se debió a Benito Coquet en una institución que fundó el licenciado Jesús Reyes Heroles... A Reyes Heroles lo conozco desde hace mucho tiempo, cuando era abogado litigante. Es un hombre de libros, un intelectual que sabe mucho de política.

—En el ambiente político veo que no tiene enemigos, pero creo que en el literario sí.

—Muy bien: es allí donde deben estar.

—¿Le interesa el ambiente literario?

—El ambiente sí, sus gentes no.

—¿Cree que lo critican porque lo envidian?

—No me siento envidiado ni envidioso. Quisiera tener el gran talento de Fuentes, el genio de Rulfo, la gracia de Arreola y la capacidad narrativa de José Agustín.

—¿Cree que los políticos le desconfían por ser intelectual, y los intelectuales por ser político?

—Esto último puede ser... Los políticos no saben lo que es un intelectual, así que por eso no me desconfían. Me respetan, eso sí, porque creen que sé. —Y riéndose se aleja rumbo a la puerta para recibir a su hija Carla, quien nos acompaña el resto de la charla.

—¿Cuál es el mayor aprendizaje que ha obtenido en esos años de contacto con la política?

—Una regla: una noticia se gana fácilmente, en cambio una amistad tarda mucho para cuajar. Hay gentes que por hacer un chiste, por ganar una noticia, sacrifican la amistad. Yo nunca hago eso y a ello se debe que mis amigos políticos me tengan una confianza absoluta.

—Y en medio de todas esas actividades, ¿a qué hora lee, qué lee?

—Leo todo lo nuevo, sobre todo las novelas. Es mi obligación conocerlas porque soy un novelista... Me interesa mucho el ensayo mexicano (Octavio Paz, Samuel Ramos, Jorge Cuesta, Villaurrutia). En cuanto a las novelas, aparte de las novedades, tengo mis autores clásicos: Borges, Pavese, Conrad, Melville, Hemingway, Bellew, Carpentier, Revueltas, Vargas Llosa, García Márquez y otros...

—Si usted lo lee todo, ¿cuál es su criterio respecto al panorama actual de las letras mexicanas?

—Siento que no trabajamos. Estamos demasiado ocupados en el chisme y en criticar y nos ocupamos poco en lo nuestro. Si fuéramos menos dispersos y más dedicados a escribir, inevitablemente el nivel y la producción subirían.

—De los escritores jóvenes, ¿quiénes le despiertan mayor interés, más esperanzas?

—José Agustín y Manuel Echeverría, que quizá no está escribiendo tanto como debiera. También encuentro espléndido a Arturo Azuela.

—¿Qué piensa de los modernos métodos de crítica literaria?

—A mí lo que me interesa es contar, no los métodos. Aspiro sólo a pulir el medio de contar de la mejor manera posible las cosas.

—¿Le importa llegar a todos los niveles de lectores?

—Para mí no existen niveles de lectores: existen únicamente lectores.

—¿Qué siente cuando ve impreso un libro?

—Un enorme gusto. Pienso con satisfacción: un libro más, lo conseguí...

—¿Cómo y dónde escribe?

—No soy tacaño, excepto con el papel. Para hacer mis apuntes, mis borradores, utilizo papel usado y muchas veces escribo al reverso del papel xerox en que vienen impresos los discursos de los políticos, que me llegan cada día por montones. Los apuntes, como vio, los hago en mi cuaderno de taquigrafía y de allí paso a la máquina de escribir.

—¿Existen fórmulas para obtener el éxito?

—No hay fórmulas ni tampoco existe el éxito. Qué bueno que tocó el tema: muchas personas creen que para vender mis libros soy un oportunista. Por ejemplo, en el caso de Palabras mayores, de haber sido cierto ese rumor, yo habría sido lopezportillista y no moyista, como le confesé que he sido. El destape ocurrió el 22 de septiembre de 1975. Bien, vea usted el libro: para esas fechas íbamos en la sexta edición de Palabras mayores y el 30 de abril de 1977 íbamos en la decimonovena. Si fuera oportunismo, mis libros no se venderían después de esos momentos cumbres de la política.

—Hay dos libros sobre los que quiero preguntarle en particular su opinión: Las cajas y La plaza...

—Las cajas fue un libro serio, difícil. Un día se reconocerá su valor. Es una novela que transcurre en un camión cerrado donde va un tipo que huye.

—¿Se inspiró en Beckett?

—Posiblemente. Es un escritor al que admiro. Por lo que respecta a La plaza, le diré cómo nació: un día iba con mi hija cuando ella me preguntó: "¿Por qué se les olvida lo del 2 de octubre?" Bastó su pregunta para que yo pensara en escribir una novela, porque considero que el tema no se ha explotado. Voy a investigar lo que pasó, quién tiene la razón. La escribí y en seguida se me acusó de muchas cosas: primero de que Díaz Ordaz me había dado dinero para escribirla; luego alguien dijo que a Carlos Fuentes y a mí nos había encargado Echeverría que escribiéramos, él Tiempo mexicano y yo La plaza, con objeto de desprestigiar a Díaz Ordaz. Una parte del público opinó que queríamos desvalorizar el movimiento estudiantil...

—¿Y usted que piensa?

—Traté de hacer algo imparcial, basándome en materiales tomados de la prensa. Me documenté para escribir esa novela, no lo inventé de la nada. Pero creo que algún día podrá escribirse la verdadera historia de lo que pasó en Tlatelolco.

—¿Y podrá publicarse?

—En México se puede publicar todo, ¿sabe por qué? Porque no pasa nada. Tener veinticuatro ediciones de un libro no cambia nada. Nada cambia nada. La ventaja es que los escritores mexicanos no estamos obligados al éxito. De ser así, Grijalbo me daría un adelanto de cinco millones de pesos para que no me le fuera —igual que le han ofrecido a Vargas Llosa algo así como cuarenta millones de pesos— y con ello me obligaría a hacer concesiones, a escribir una novela con los clichés que pudieran garantizar el éxito. Eso no sería bueno. Es allí donde se corrompe uno. Hay otra cosa, ahora que hablamos del bestsellerismo. Se le da, al menos referido a escritores mexicanos, una connotación negativa. Si García Márquez o Vargas Llosa venden miles de ejemplares, a todo el mundo le parece muy bien; pero si yo vendo esos miles de ejemplares, ya no es lo mismo. Spota es sinónimo de malo. Esto es injusto. En el escritor, en el libro más malo hay siempre algo bueno.

—¿Le molestan esas opiniones?

—Al principio me resentí, ya no. Ahora lo que me importa es mi propia opinión sobre lo que escribo, porque un libro impreso tiene que correr su propia suerte...

RODOLFO USIGLI

(1977)

EL VIERNES 10 DE JUNIO Rodolfo Usigli recibió un doble homenaje del Teatro de la Nación: la puesta en escena de Corona de sombra —escrita en 1943 y estrenada hace treinta años en el Arbeu— y una medalla de oro que le entregó Margarita López Portillo en reconocimiento a los cincuenta años de Usigli como hombre de teatro: director, traductor, crítico, intérprete, teórico y, sobre todo, como el más importante de nuestros dramaturgos.

Esta circunstancia me despertó la voluntad de reemprender una conversación con Usigli, iniciada hace ya nueve años cuando él era embajador en Noruega. De aquel primer y único encuentro guardé siempre el mejor recuerdo. El deslumbramiento que me causó su habilidad de conversador mantuvo firme mi propósito de continuar una charla —o más bien un monólogo— llena de juicios temerarios, nombres que para mí significaban la lejanía y la fama y un extraño, a veces incomprensible, sentido del humor.

CORONA DE LUZ

Oslo, abril de 1968. Al descender del barco, nos espera amablemente Rodolfo Usigli. Menudo, enjuto, atrincherado en el corte impecable de un grueso abrigo oscuro, nos da la bienvenida. El sombrero hongo me impide apreciar cabalmente los rasgos de su cara. Puedo, en cambio, verle las hermosas manos cruzadas sobre el mango de un bastón, acento final de su elegancia. Vestido así, el Caballero Usigli, como lo llamaba Villaurrutia, parece un hombre de negocios salido de la City londinense antes que el autor teatral más importante de la literatura mexicana.

Desde el primer momento me impresiona su voz, bellísima, tan clara, tan dueña de un idioma, que va a ser el contacto inmediato con un mundo, una ciudad de ciertos nombres, algunas calles que ha dejado mucho tiempo antes que nosotros pero que nos causan nostalgias similares. Hablamos de las cosas "de acá", las novedades, los cambios, los amigos. Avanzamos por bosques blancos hasta llegar a la sede de la embajada mexicana, que es también la casa de Usigli.

Madera con sus propios murmullos, sus cuentos de invierno, sus tesoros vikingos; retratos, muebles exóticos, el rostro incomparable de Dolores del Río; estatuas, monstruos; un comedor amplísimo y un ventanal que en plena noche nórdica ignora nuestra noche. Las alfombras asordinan los pasos. Suena un reloj decorado con estampas mexicanas. La luz blanquísima se filtra a deshora. Por sobre todo aquello, la voz de un hombre que ha mostrado nuestra vida y nuestra historia en los escenarios.

Tras la puerta de su biblioteca me sobresalta la piel de un oso enorme. Todo el invierno resume su blancura en esa pelambre. En su inmovilidad garras y colmillos se mantienen feroces.

La charla continúa sin interrupciones. Mi deslumbramiento es total. Hablar con Usigli, persona que pocas veces concede más que una sonrisa, es una fiesta, un juego en que alternan pasados y presentes, una exhibición en donde a menudo aparecen viviendo por encima de sus obras nombres que para mí eran tan sólo libros leídos, o líneas en una historia literaria. Frívola o formal, la conversación termina con juicios implacables o generosos pero siempre llenos de una vitalidad aterradora. Entusiasmos y discrepancias rara vez salen del campo de las letras. No son tiempos en que se hable mucho de política. Ignoramos que apenas a unos meses de distancia nos espera Tlatelolco.

LA ÚLTIMA PUERTA

México, 1977. Dos veces le llamo por teléfono antes de que mi nombre pueda decirle algo. Es su voz magnífica de entonces la que me informa:

—Lo siento. No la conozco. Su nombre no me dice nada.

Insisto por tercera vez. Le hablo de aquellos días de Oslo y logro que me sitúe. Le pido la entrevista. Acepta presionado, sin encontrar una excusa para mantenerme lejos de la muralla de silencio que hoy resguarda su vida.

Llego puntualmente a la hora fijada. Usigli vive en un edificio hermoso al estilo de los cuarenta. Se diría que en cualquier momento Andrea Palma o Ramón Armengol bajarán la escalera musitando: "Buenas tardes".

Elegante en su traje de verano, el propio Usigli me recibe a la puerta. Ha cambiado poco en nueve años. Acaso el cabello es ligeramente más blanco. Quiero pensar que todo es como antes. La realidad no tarda en contradecirme. Allí están las figuras, los retratos, las alfombras, el reloj, la imagen de Dolores del Río; pero todo parece añorar los salones amplísimos, las maderas resonantes, el sol de medianoche. Para corroborar que nuestro encuentro se realiza en un mundo distinto, aparece la misma piel de oso. Colgada junto al sillón principal, ya no

habla de las nieves eternas: la contaminación que nos envuelve dejó en ella manchas grises que la ensucian y corrompen. El oso enorme ya no me asusta como cuando lo vi por vez primera, todo garras y furia contenida.

MEDIO TONO

Tanto Usigli como yo sabemos que la situación es forzada, que la entrevista no avanzará muy lejos. He venido a trastornar un orden, a romper la voluntad del silencio inexplicable —al menos para mí— de quien es nuestro máximo autor teatral. Le doy, para romper el hielo, mis felicitaciones. Hago de buena fe el comentario obligado:

—Me imagino que estará usted muy contento con el homenaje, don Rodolfo.

—Pues... en fin, ha sido muy agradable, muy estimulante.

—Usted sabe muy bien que es un reconocimiento merecido, justo...

—Yo no sé. En fin, fue bonito, claro.

—¿Le molesta hablar de estas cosas, que le pregunten?

—Evito las entrevistas. Trato de esconderme, pero no me dejan —dice con la cabeza baja, sentado frente a mí, controlando la impaciencia que le causa mi interrogatorio—. Creo que no tiene caso seguir apareciendo.

—Si no le interesa aparecer en público, ¿por qué acepta que se estrene Corona de sombra?

—Pues porque está hecha... —y corta la frase de tal manera que todo mi plan de acción se viene abajo.

—¿No quiere conversar, verdad? —insisto a sabiendas de que lo único que desea es quedarse en paz entre sus libros y sus cosas—. Lástima: siempre recuerdo aquellas conversaciones que tuvimos en Oslo.

—Eso era antes; pero ahora hablo poco. —Se sonroja levemente y entrelaza las manos como para controlar su impaciencia.

—Bueno, pero como ya estoy aquí y usted fue tan generoso de recibirme, aunque sé que lo molesto, permítame que hablemos un poco. Dígame, ¿un autor teatral queda siempre satisfecho con la interpretación que se hace de sus obras?

—Generalmente sí. En el caso particular de Corona de sombra me agrada porque Rafael López Miarnau es un director muy especial, muy independiente y muy bueno.

—¿Le emociona la idea del reestreno? ¿Lo entusiasma que sus personajes revivan de nuevo?

—Relativamente. Todo se gasta, hasta las palabras impresas.

—¿Hasta una obra como El gesticulador?

—No parece; pero tampoco en el caso de esta obra yo esperaría gran cosa.

—Le molesta mucho la prensa, ¿verdad? —pregunto, ya casi vencida por sus respuestas secas y tajantes.

—En cierta forma no me ha dejado que me sienta en otra forma. Mire, he concedido entrevistas a personas que no tienen la menor idea de lo que es mi trabajo, de lo que significa.

—Y entonces, ¿por qué las concedió?

—Porque no puede uno evitarlo...

—De haber podido, ¿me hubiera negado esta entrevista?

Usigli no me contesta. Sonríe, con los ojos entrecerrados, y no me aclara nada. Su piel ha enrojecido nuevamente.

—¿Piensa que una entrevista es una agresión?

—Eso según el entrevistador. Cuando me hacen una entrevista no me siento agredido, sino invadido.

—Pero el escritor está expuesto a la invasión, por la naturaleza misma de su trabajo.

—Sí, desgraciadamente.

—Si nadie se interesara por entrevistarlo quizá usted sentiría una agresión peor, el olvido.

—No me he dado cuenta de eso.

EL PRESIDENTE Y EL IDEAL

Ante las respuestas de Usigli —respuestas en que el silencio dice más que las palabras— no puedo menos que evocar la precisión, la gracia, el talento con que me habló hace ya tantos años. Este silencio amargo me confunde y me dice que avanzo por un callejón sin salida. Es obvio también que el tema de la literatura hoy lo aleja en vez de restituirlo a sus dominios de gran conversador. Decido cambiar el rumbo y el tema de nuestro desencuentro.

—Es curioso que un hombre que se niega tanto a la comunicación, a la vida pública, se haya desenvuelto como diplomático.

—Era otra situación, otro punto de vista. También eran otros los contactos.

—¿Le agrada estar jubilado?

—No, entre otras cosas porque perdí una rutina que echo de menos con frecuencia.

—¿Si pudiera volvería a la diplomacia?

—No se puede volver —me dice con su voz más suave, la cabeza baja, la mirada oculta y ese leve rubor que ostenta su piel cuando abordamos un tema que lo incomoda o lo altera—. No se puede volver, por la edad. Claro que no es una razón; pero los hechos son los hechos. El licenciado Echeverría, entonces presidente de la República, me llamó para dirigir el Teatro Popular.

—¿Y por qué no continúa?

—El nuevo régimen consideró oportuno cancelarlo.

—Dicen que usted es muy amigo de Echeverría.

—Negativo. Lo vi una vez cuando era candidato.

—¿Y qué impresión le causó entonces?

—La de ser un hombre amable, abierto, cordial. Luego, cuando regresé a México de vacaciones y quise saludarlo, me negó la entrevista.

—¿Por qué?

—Creo que por culpa de un colega que lo molestó durante tres horas.

—¿Ha sido usted amigo de muchos presidentes?

—Los conocí, pero no puedo decir que haya sido su amigo. Conocí a López Mateos, a don Adolfo Ruiz Cortines. En 1968 estuve en México pero no pude hablar con el presidente Díaz Ordaz.

—¿Cuál es su opinión sobre Tlatelolco?

—No creo que mi opinión en este sentido tenga mucho valor pero en fin, si quiere saberlo, le diré que pienso que en ese hecho se dividen las responsabilidades por igual entre el gobierno y el pueblo... Además, es algo que finalmente nunca se pondrá en claro.

—En 1968 y de nuevo en 1977, debido al nombramiento de Díaz Ordaz como embajador en España, dos escritores mexicanos renunciaron a sus embajadas, ¿cuál es su juicio a este respecto?

—Preferiría que no habláramos de eso...

—Si usted aún formara parte del cuerpo diplomático, ¿habría renunciado por el nombramiento de Díaz Ordaz?

—Creo que no, o mejor dicho, desde luego que no. ¿En qué me afecta, si soy por ejemplo embajador de Francia, que se nombre a otra persona embajador en España? Y sobre todo si es una persona que pagó tan duramente las consecuencias del 68... Si lo nombraran en mi lugar, entonces sí protestaría.

—¿Se siente satisfecho con su actuación diplomática?

—Creo que en Noruega pude realizar una buena labor. Entonces respondí a Amnistía Internacional, la asociación inglesa. Contesté el interrogatorio que se me hizo y obtuve buenos resultados.

“LA MUJER NO HACE MILAGROS”

—Sus viajes, sus años lejos del país y del ambiente mexicano, ¿le hicieron perder el ritmo de la lengua?

—Creo que no. Es algo que se tiene, un don y nada más.

—Varias obras de usted han sido adaptadas al cine y al teatro, ¿está conforme con los resultados?

—Creo que en cuanto a las adaptaciones cinematográficas he tenido mala suerte. Ahora van a pedirme dos, pero no se ha llegado a nada.

—¿Algún autor queda satisfecho con las adaptaciones de sus obras?

—No sé, eso dependerá del autor, de la obra, de la adaptación.

—¿Le interesaría que sus obras se difundieran a través de la televisión?

—Hasta el momento no, porque ni me las han pedido ni se las he ofrecido.

—Pero como medio, ¿le interesa la televisión?

—Relativamente. Pese a la difusión que tiene no me atrae el límite de tiempo: media hora, una hora... En esas condiciones sólo se puede ofrecer un teatro aproximado.

—¿Asiste el teatro?

—Muy poco.

—¿Tiene materiales en prensa?

—Pues sí y no. Todavía no publica el Fondo de Cultura Económica el tercer tomo de mi Teatro completo con los prólogos y los epílogos de mis obras. No sé a qué se deba esto.

—¿Le interesa publicar?

—Pues me interesa mucho, pero hemos hablado de ese tercer tomo y no se ha hecho nada.

—Ahora que José Luis Martínez dirige el Fondo seguramente completará la edición de sus obras.

—Espero.

—¿Lo han traducido a otros idiomas?

—A varios.

—¿Quedó satisfecho con las versiones?

—Eso es algo muy difícil de precisar si no se domina bien el otro idioma.

—¿Cuántas lenguas habla usted?

—No muchas.

—¿Le interesa esta conversación?

—Pues...

—¿Hay algo que le interese?, ¿desea hacer algo?

—No tengo ganas de hacer nada.

—¿Actualmente está escribiendo algo?

—No, nada.

—¿Lee mucho cuando no está escribiendo?

—No.

—¿Qué hace entonces?

—Nada.

—Pero usted tiene tantas cosas que decir, tanto que comunicar.

—Quién sabe, pero no me interesa —dice, mirando el reloj a hurtadillas.

—Don Rodolfo, háble me de su relación con los Contemporáneos. ¿Fue usted muy amigo de ellos?

—Me aceptaban, más o menos, como yo a ellos.

—¿Cómo eran?

—Insoportables, brillantes, enigmáticos y muy latosos.

—¿Dónde se reunían?

—En el Café Teka. Allí aceptaban como recogido a Ermilo Abreu Gómez, a quien llamaban Ermulo.

—¿Por qué le resultan tan antipáticos?

—Despreciaban todo lo que fuera México, la Revolución, etcétera. De vez en cuando, nada más para disimular su rechazo, aceptaban a gente como

Ermilo, Martín Gómez Palacio y otros, pero su aceptación no era auténtica.

—Individualmente, ¿no puede decirme nada de ellos?

—De Pellicer, nada en absoluto. Con Novo no llevé amistad sino ruptura total de muchos años.

—¿Por qué?

—Porque era una mala persona y además porque allá por 1947 me hizo víctima de una agresión física.

—¿A qué se debió?

—A un comentario que hice sobre él.

—¿Sobre él o sobre su obra?

—Hice un comentario de tipo personal.

—¿Y cómo, dónde lo agredió?

—En la escalinata de Bellas Artes, adonde él iba protegido por sus alumnitos de la Escuela de Teatro. Le diré a usted que me atacó por la espalda.

—¿Es usted amigo de Octavio Paz?

—Hace años me retiró el saludo... creo que por lo de Tlatelolco.

—Pero en alguna época fueron muy amigos.

—Pues sí, inclusive yo soy el responsable de su ingreso en la diplomacia. En 1945 lo hicieron tercer secretario de la embajada en París gracias a que lo recomendé con Francisco Castillo Nájera, que era el secretario de Relaciones Exteriores. Paz y yo coincidimos en París.

UN DÍA DE ESTOS

—¿Qué relación debe haber entre los intelectuales y la política?

—Creo que los intelectuales deben tener un sentido político; pero la verdad es que son muy malos políticos.

—¿A usted le hubiera gustado dedicarse a la política?

—No sé si hubiera podido. Tuve algunas experiencias porque tomé parte en el vasconcelismo y realicé alguna acción con Ruiz Cortines, pero no participé activamente en política. En cambio, mis personajes sí.

—En ellos satisfizo su deseo de entrar en política; los obligó, para compensar esa frustración, a actuar de lleno.

—Las dos cosas. Interpretaban mis deseos y también actuaban libremente.

—¿Cree usted que el teatro actual, el que escriben y actúan los jóvenes, tiene un carácter netamente político?

—Tampoco puedo decirlo.

—Si sus personajes han sido políticos, usted, en reciprocidad, ha sido actor.

—Sí, actué algunas veces.

—¿Y qué tal lo hacía?

—Ignoro si fui buen actor. Pero no sólo he sido actor, sino también director.

—¿Qué pasa cuando un autor dirige sus propias obras?

—No sé lo que pasa, pero resulta más práctico. Se eliminan problemas y quizá se logra una interpretación más justa.

—Entiendo que se esperó el regreso de la señora Margarita López Portillo, para la entrega de la medalla y el reestreno de Corona de sombra. ¿Es usted amigo del presidente y de su familia?

—La señora Margarita López Portillo es muy amable, pero no es una amistad de la que pueda jactarme.

—Don Rodolfo, ¿no le asusta el poder?

—Le diré lo que dijo Arsenio Lupin respecto al káiser Guillermo II: "La mano de un emperador no tiene más que cinco dedos".

—Pues sí, pero después de todo son de emperador... Creo que precisamente por eso hay gente que se muere por estrecharlos.

—En fin, no veo que la diferencia sea tan importante.

—Y ahora que está en México ya de fijo, ¿qué impresión le ha dado la vida intelectual?

—Creo que todo está perdido, no hay nada, no hay sitios donde reunirse, no hay paseos. Nada. La gente de Novaro pensó en fundar un café a fin de promover un poco las tertulias... pero todo fue simplemente un proyecto. Mire, en México hemos tenido cafés muy importantes para la vida cultural: el Café Teka, el Café París, cuando estaba en la calle de Gante.

—¿A qué se debe que todo haya terminado?

—En parte a que la ciudad creció, cambió muchísimo. Así, todos somos un poco extranjeros en la patria.

CORONA DE SOMBRA

—Para usted, ¿este regreso ha sido difícil?

—Sí, mucho. Son demasiados los cambios, la gente ya no está, no queda nada.

—¿Tiene nostalgia del pasado, de su vida en Oslo?

—Ya no tengo nostalgia de nada. Ya para qué. La vida tiene sus formas especiales de ocurrir. Eso es todo... Además, la gente pasa...

—¿Y en su tiempo libre qué hace?

—Nada, absolutamente nada. No escribo nada tampoco. Lo que tenía que decir ya lo he dicho en mis libros. Todo lo que fui, lo que pude ser, está en ellos.

Imposible seguir adelante. En Usigli hay tal obstinación de silencio —una especie de venganza contra las palabras que sus personajes seguirán diciendo en los escenarios y en muchos libros— que ninguna pregunta logrará quebrantarla. Me levanto del sillón. Siento algo semejante a la

culpa y a la vergüenza. Mis buenas intenciones han fracasado. Miro la piel del oso: ya no es nítida. Usigli me acompaña a la puerta.

—Don Rodolfo, discúlpeme por haber venido a molestarlo. Mi propósito era otro. Por medio de una entrevista quería testimoniarle mi admiración, mi afecto.

—Pues sí, pero...

—Olvidé hacerle una última pregunta: ¿qué ha pasado con la edición de sus poemas?

—Nada, ya ve usted: parece que a ningún editor le interesan.

Usigli trata de ser amable y me conduce hasta el elevador. Me despido. Acaso no volveré a verlo jamás. Cuando cierra la puerta de su casa, siento como si escuchara un suspiro de alivio. Al fin Rodolfo Usigli ha quedado libre para volver a su soledad y a su silencio.

MARIO BENEDETTI

(1978)

HACE ALGUNOS DÍAS Mario Benedetti llegó a México invitado por el Departamento de Literatura del INBA para integrar, junto con Huberto Batis y Sergio Galindo, el jurado para el primer Concurso Nacional de Cuento. Entre su visita anterior —ocurrida en los primeros meses del año— y ésta se editaron aquí dos libros suyos: Poemas de otros e Inventario, volumen que contiene su producción poética de 1948 a 1974, así que en realidad él no ha dejado de estar entre nosotros.

Convertido en una de las máximas figuras del exilio uruguayo, Benedetti está en una etapa de franca efervescencia y si quisiera podría asegurar —"sin media onza de vanidad"— que ya conoce el éxito. Hoy todo el mundo pretende abordarlo; un comentario o una palabra suyos se exhiben como pruebas de que se está muy cerca de esa otra forma de poder que es la inteligencia; sus libros son objeto de estudio y críticas. Aparte, él mismo asiste a conferencias de prensa donde muestra las dotes de conocimiento y lucidez que lo convirtieron en uno de los ensayistas y críticos más respetados del continente.

En contraste con esa especie de ubicuidad intelectual, no es fácil abordar en privado al autor de Montevideanos o La tregua, así que para conseguir una entrevista exclusiva con quien ha cultivado todos los géneros desde su iniciación en las letras (La víspera indeleble, poemas, 1945) solicito la ayuda de Conchita Zea, una de las más eficaces colaboradoras de don Arnaldo Orfila en Siglo XXI. Luego de varios

escarceos telefónicos hablo con Benedetti, que me cita para el martes a condición de que “antes de publicarlo, me enseñe lo que escribió...” Comprendo su inquietud y la celebro porque me garantiza, entre otras cosas, el reencuentro con quien es lo bastante tímido e inteligente como para resultar un gran conversador.

NO MORIRÁN DEL TODO

Benedetti es una de esas personas que desde el primer encuentro nos resultan familiares. Bajito, afable, me sorprende el tono de su voz. Mucho más suave ahora que por teléfono. La verdad es que cuando me entero de la gran cantidad de actividades que realiza, me siento como un ladrón que viene a robarle las pocas horas de descanso y libertad con que cuenta. Digo algo de eso y Benedetti sonríe, esperando mis preguntas con una mezcla de condescendencia y fatiga.

—¿Qué tal, cómo va el concurso?

—Animado: tengo que leer unos sesenta y tres originales. Ésa es una buena cantidad.

—Lo siento por ti, que tienes que trabajar tanto, pero me alegro porque la cifra evidencia el interés por un género que, a juicio de algunos críticos, estaba en un impasse. Inclusive, no faltó quien vaticinara su muerte.

—Eso también se ha dicho mucho de la novela. Lo que sucede con los géneros narrativos es que siempre se está anunciando su desaparición, pero nunca mueren. Sobrevivirán mientras perdure la necesidad que tienen los hombres de contar y escuchar historias.

—Benedetti hace una pausa, mira hacia la Reforma, que comienza a volverse un túnel negro salpicado de luces impotentes contra la oscuridad. Luego de lo que imagino un recuento mental, agrega—: En Europa, el cuento, quizá con la única excepción de Inglaterra, no ha tenido mucho desarrollo en los últimos veinte o treinta años. No es por falta de cuentistas, sino por la resistencia de los editores para publicarles sus trabajos. Creen que no hay público lector para los cuentos, y por eso no editan esos trabajos.

—Jorge Luis Borges dijo que el cuento será el único género literario que sobreviva en el mundo del futuro.

—No estoy de acuerdo con eso: ni creo que vaya a ser el único género que sobreviva ni mucho menos creo que desaparezca.

—Pero es evidente que en Latinoamérica hay una disminución de cuentistas frente al auge de poetas, por ejemplo. ¿Ocurrirá lo mismo en Europa?

—En América Latina su desarrollo ha sido muy particular. Hay cuentistas excelentes a la par que novelistas.

—Muchas veces un mismo escritor cultiva con igual éxito los dos géneros: pienso en Cortázar o en García Márquez, por ejemplo.

—Sí, pero no siempre al mismo nivel. Lo que sucede es que entre nosotros hay novelistas que de vez en cuando escriben cuentos, o viceversa. Lo menos común es que sean escritores que frecuentan los dos géneros en forma equilibrada.

—Tu caso desmiente tu punto de vista —Benedetti, que es alérgico a todo tipo de elogios o alusiones personales, recibe la mención bajando la cabeza y riendo en silencio.

—Lo que pasa conmigo es que escribo en cantidad de géneros.

—¿Cuál prefieres?

—Como lector, me interesa mucho la novela; como autor, la poesía; luego el cuento, el ensayo y finalmente la novela.

—¿Por qué si la novela te interesa tanto te dispersas en otro?

—Porque la novela ofrece una dificultad que me impide dedicarme a ella: precisa continuidad. No es como la poesía o el cuento, que los escribes en ratos libres, no; la novela es el género que más tiempo requiere y yo, por desgracia, no lo tengo.

—¿Tienes un método de trabajo?

—No sé... No puedo escribir muchas horas al día, por ejemplo. —El tono se vuelve más bajo, más delicado, como si le pesara que entráramos en sus terrenos; en cambio, no le molesta que hayamos comenzado a tutearnos—. Casi siempre el trabajo que tengo para ganarme la vida me impide organizar mi tiempo para escribir.

—Pero tu producción es abrumadora.

—Pero llega a suceder que pase muchos meses sin escribir nada.

—Entonces, ¿te alejas de la literatura?

—No, porque estoy pensando, madurando mis cosas, de modo que después, cuando tengo tiempo para redactar, lo hago con cierta rapidez.

—¿Esos recesos se deben a falta de temas?

—No; temas son los que me sobran. Mi único problema es de tiempo.

—¿Hay relación directa entre la realidad y tus temas?

—Desde luego, es la fuente principal de ellos, el estímulo decisivo para mi trabajo. Es claro que la realidad no me lo da todo, sino que a veces puede ser un gesto, una presencia, un hecho insignificante lo que me da el punto de partida.

—¿Ocurre lo mismo respecto a la poesía?

—Desde luego.

—¿Conoces tu proceso creativo?

—No hay fórmulas. Yo no puedo decir que tengo una forma regular, estable de escribir, porque mi vida es muy agitada, viajo mucho; pero en medio de todo eso, creo que soy bastante organizado. Adquirí el hábito de chico, porque estudié en un colegio alemán donde me disciplinaron mucho.

PRESIÓN Y EXPRESIÓN

—Ya que mencionas tu infancia, me gustaría que me dijeras cómo es tu pueblo, Paso de los Toros.

—Y bueno... yo creo que mejor terminamos con la pregunta anterior. Mi sistema de trabajo consiste en buscar resquicios en el tiempo. De pedacitos de tiempo libre están hechas mis obras. La tregua, por ejemplo, es una novela que escribí en la época en que trabajé en una inmobiliaria. Allí nos daban hora y media para almorzar. Entonces yo iba a un café y mientras tomaba un sandwich, escribía.

—Aun cuando las condiciones para el artista han mejorado mucho, todos conocemos las presiones que pesan sobre el escritor y que muchas veces le impiden trabajar. ¿Crees que ocurra lo mismo en Europa o en los Estados Unidos?

—Ése es un problema complejo, al margen de que hay escritores latinoamericanos que viven muy bien... Mira, yo pienso que a la postre la presión que significa la lucha cotidiana no es negativa; al contrario, lo que es francamente negativo es que un escritor se aísle de la sociedad. Por otra parte, no debe aspirar a vivir como un ser privilegiado. El secreto está en encontrar un término medio.

—¿Es posible?

—Sí: buscando un trabajo que sea afín a sus intereses artísticos.

—¿No te parece que justamente esa afinidad podría ser peligrosa? Creo que el escritor que se desgasta en labores paraliterarias enfrenta desgastado, si no vacío, el momento de la creación.

—Eso a veces es cierto. Quien hace algo enteramente distinto de escribir —vender estufas o seguros o qué sé yo— después toma la escritura como un descanso y eso puede ser bueno.

—Un oficio paralelo a la literatura es el periodismo.

—He sido periodista durante muchos años y creo que el ejercicio de esta profesión puede ser, al mismo tiempo que una ayuda, un peligro para un escritor. La ayuda está en que la práctica cotidiana le suelta la mano; el riesgo estriba en que, por las presiones que caracterizan el trabajo periodístico, se acostumbre a echar mano de lugares comunes, clichés, fórmulas.

—¿Existe algún contraveneno?

—Para que mi literatura no se contagiara de "periodismo", evité los lugares comunes aun al escribir para el diario. Huí de los facilismos, de las frases hechas. Otro oficio cercano al del escritor es la enseñanza,

pero no sé qué efectos pueda tener sobre la obra misma porque jamás me he dedicado a la docencia.

—¿Cuáles serían —en nuestros países— los "enemigos de la promesa" literaria? Estamos llenos de "Zavalitas" que a los veinte años prometían grandes obras y a los treinta están totalmente frustrados y tal vez ya ni siquiera piensen en escribir.

—Entre nosotros, los enemigos de la promesa son el paternalismo cultural, la vanidad, la falta de autocrítica o la crítica hipócrita, la que se escribe por razones no literarias.

—A ti, ¿cómo te ha tratado la crítica?

—A menudo bastante mal, particularmente en México.

—Y entonces, ¿cómo se explica el éxito que tienes ahora?

—La difusión de mis libros no viene de las críticas que me han hecho, sino del interés de los lectores. Es frecuente que los críticos me elogien sólo a partir de la sexta o séptima edición de un libro.

—¿Sientes que la crítica ha sido injusta contigo? Piensa que tú has ejercido ese oficio.

—Lo sé. Mira, puede ser que muchas veces me hayan criticado adversamente por razones personales; pero otras, simplemente imagino que mi obra no les gustó. Por supuesto, el crítico tiene el derecho y hasta la obligación de expresar su opinión sincera. Lo único que a veces me molesta es que el crítico simule objeciones literarias cuando lo que lo motiva son diferencias políticas.

CRÍTICA, POLÍTICA Y EXILIO

—¿Existe, en el Uruguay, relación directa entre crítica y política?

—Sí, pero no es nada en comparación a lo que sucede aquí, donde los nexos entre la crítica y la política son tremendos.

—¿En qué lo notas?

—En que los críticos quieren ser apolíticos. Quizá esto te suene a paradoja. Los críticos critican a los escritores que asumen actividades políticas y no se dan cuenta de que al emitir ese juicio adoptan una actitud política y comprometida, aunque tal vez comprometida con la causa contraria. Realmente, la crítica que se hace en México es una de las más políticas de América Latina. Fíjate, yo, que frecuentemente me ocupo de temas políticos, nunca, en ningún país, he visto que los críticos se ocuparan tanto y tan exclusivamente de mi ideología.

—En una conferencia de prensa hablaste de tu esperanza de volver al Uruguay, de donde saliste precisamente por razones políticas.

—Claro que tengo esa aspiración, pero ¿por qué me lo preguntas?

—Hace aproximadamente un año hice una encuesta entre los exiliados argentinos y uruguayos que llegaron a México. En este último grupo noté una nostalgia, un desconcierto mayor.

—Lo que sucede es que nosotros no teníamos la costumbre del exilio —me dice, entrelazando las manos—. Estábamos acostumbrados a ser nosotros quienes recibieran exiliados brasileños, argentinos, bolivianos, paraguayos... en fin. El exilio nos tomó de sorpresa. —Se inclina, medita unos segundos y busca las palabras tras las cuales se nota la emoción—. El exilio pesa mucho, pero creo que hay que asumirlo con una actitud vital. Nadie quiere ni puede quitarse sus nostalgias; pero el exilio no debe convertirse en frustración. Además, una de las únicas recetas válidas para sobrellevar el exilio es vincularse con la gente del país, trabajar con ella no con un sentido provisorio.

—¿Así lo has hecho?

—Estoy seguro de que regresaré a mi país, pero esa esperanza no me ha impedido insertarme en Cuba, como antes en Perú o en Argentina. Espero el regreso, pero como parte de un proceso natural... Pienso que en estas circunstancias me ha ayudado mucho el hecho de tener amigos en todas partes. En Cuba, por ejemplo, lo que más me gusta es sentirme útil a través de mi trabajo en la Casa de las Américas. Además, creo que siendo útiles retribuimos la hospitalidad de los países que nos acogen.

EL ENCUENTRO CON CUBA

—¿Cuándo se inició tu relación con Cuba?

—Entre 1968 y 1971, cuando me invitaron a trabajar allá y fundé el Centro de Investigaciones Literarias; regresé a mi país, pero dadas las circunstancias, tuve que volver a salir en julio de 73.

—¿Desde entonces comenzó tu exilio?

—Volví a Uruguay sólo un día, para declarar ante la justicia militar... Luego fui a Buenos Aires, donde estuve del 73 al 76.

—¿Por qué saliste de allá?

—Las AAA me amenazaron de muerte y me dieron cuarenta y ocho horas para que saliera del país. Entonces viajé a Perú, donde permanecí cuatro meses.

—¿Trabajaste allá?

—En el periodismo. Ingresé a Expreso, pero luego me deportaron porque dijeron que en mis artículos tocaba temas de política peruana. Eso era mentira, pero el caso es que me devolvieron a la Argentina. Posteriormente vino una amnistía y quedó sin efecto esa medida.

—¿Luego fuiste a Cuba?

—En Ecuador me invitaron a ser jurado del concurso nacional de novela. Después me invitaron a trabajar nuevamente en Cuba, cosa que acepté de inmediato, ya que a esas alturas era imposible permanecer en un Buenos Aires devastado por la represión. Debo decir que en La Habana vivo contento, trabajo mucho en la Casa de las Américas.

—De no ser en La Habana, ¿dónde vivirías?

—En el Uruguay, por supuesto.

—¿Qué diferencias hay entre la Cuba que conociste en 68 y ésta en la que vives ahora?

—Muchas, porque tanto Cuba como yo hemos cambiado. Mira, cuando fui por vez primera allá eran los momentos más difíciles de la Revolución. La escasez era tremenda y había muchas dificultades de todo tipo. Creo que ésa fue la etapa más dura de la Revolución. Vivir aquellos momentos fue para mí de gran utilidad: el hecho de compartir las dificultades fue una clase práctica de socialismo que me permitió

entender, entre otras cosas, lo difícil que es llevar adelante un cambio de sistema, y cuando esto se logra, las satisfacciones que implica. Tal experiencia me permitió también comprender hasta dónde puede llegar un pueblo maduro, que no ahorra sacrificios. Hoy la situación es distinta: se nota una sociedad mucho más consolidada, donde, incluso, el bloqueo ha sido vencido por zonas. En todo se percibe una mayor madurez por parte del pueblo cubano.

—¿Esa madurez política corre pareja con la madurez intelectual o artística de Cuba?

—Creo que en el plano artístico no se ha ido a la misma velocidad. La gente más política puede mostrar cierta impaciencia de que la Revolución no produzca obras de arte en consonancia con los nuevos tiempos.

—¿A qué se debe ese desnivel?

—A que el arte precisa tiempo, distancia, para dar testimonio —y no sólo para eso, sino para transformar realidades en productos artísticos—. Pero en los últimos tiempos ese proceso ha empezado a entrar en etapas más creativas, más estimulantes, porque aparte de escritores ya consagrados —como Guillén, Lezama Lima, Carpentier, el propio Fernández Retamar o Fayad Jamis, que ya eran conocidos cuando se inició la Revolución— han surgido otros escritores, y conste que no necesariamente jóvenes. Allí tienes el caso de José Soler Puig, escritor santiaguero que no quiere dejar de ser provinciano. Publicó su primer libro después del triunfo de la Revolución, cumplidos sus cuarenta y tres años de edad: Bertillon 166. Hace dos años que entregó su último libro:

El pan dormido. Considero que es una de las novelas mejores entre las escritas recientemente en América Latina. Y desde luego hay muchos otros buenos escritores, surgidos después de 1959, como Jesús Díaz, Antonio Benítez, Víctor Cassaus, Nancy Morejón, y otros.

—¿De qué manera la realidad posrevolucionaria se hace presente en la literatura de hoy?

—En la medida en que modifica al hombre, y su obra es el producto de un hombre modificado. La Revolución está presente en el arte aun cuando éste no sea específicamente político. Te pongo el ejemplo de la canción. Desde luego que sobreviven los viejos moldes, pero hay una nueva canción que se refiere a la mujer, ya no como artículo de consumo, sino como un ser humano complementario. Esas canciones de amor, sin ser políticas, son revolucionarias... Conozco bien el proceso cubano porque lo he visto desde hace doce años. No te diré que todo es perfecto; entre los escritores, suele haber problemas generacionales y polémicas muy diversas, pero todo se da a partir de un denominador común: la Revolución. Eso impide ciertas taras de la relación artística, tan frecuentes en la sociedad capitalista.

EL CRÍTICO COMO ARTISTA

—Quiero que volvamos a ti, a tu trabajo, al proceso creador.

—Nunca me propongo abordar un género, no pienso: "voy a escribir una novela o un poema". El tema surge por sí mismo y trae su propio método.

—¿Cómo "oyes", cómo "te acercas" a esos temas?

—Para mí la carga subjetiva tiene una dimensión distinta de un género a otro. Mi poesía es muy subjetiva. Incluso en los Poemas de otros (1973-1974), donde hago un esfuerzo por escribir poemas a partir del punto de vista de personajes de ficción, algunos de los cuales provienen de mis novelas, sigue imperando esa carga subjetiva.

—¿Ocurre lo mismo con el género narrativo?

—Son escasas las ocasiones en que la realidad te entrega un cuento hecho; excepcionalmente —como en el caso de "Los viudos de Margaret Sullavan" o de "El resto era selva"— la realidad me da la historia completa. Pero lo común es que aun un escritor tan influido por la realidad como yo, sólo pueda tomar de ella un punto, una semilla que luego germina.

—¿No te sientes cohibido al referirte a tus experiencias personales?

—No, en lo absoluto.

—Si no te molesta hablar de ellas, voy a insistir. ¿Cómo era Paso de los Toros? ¿Qué recuerdo guardas de ese pueblo?

—Recuerdo muy poco porque allí viví únicamente dos años y luego otros dos en Tacuarembó. El resto de mi vida lo pasé en Montevideo.

—Pero hay algún recuerdo...

—Sí, en Tacuarembó había una vereda que me parecía altísima y que luego se transformó en un cuento: "La vereda alta". Por allí caminaba con mi abuela, que era un ser infernal —Benedetti se entretiene destapando un salero que luego, guiado quizá por ese espíritu de disciplina que le imbuyeron en el colegio alemán donde cursó su primaria, repone a su sitio. Cruza los brazos y continúa su relato—. Tuve una abuela mala y una buena. La mala era francesa; la otra era italiana.

—¿Y tu padre?

—Era químico, como mi abuelo. Una tradición familiar de la que me zafé en cuanto pude. Mi padre era en cierto modo un escritor fracasado y por eso aceptó muy bien que yo quisiera dedicarme a la literatura —hace una pausa— ... A mi madre creo que no le importó.

—¿Cuándo comenzaste a escribir?

—Desde niño. A los diez o doce años escribí mi primera novela, una obra de capa y espada que se llamaba El trono y la vida... Creo que la influencia más directa en aquel momento fueron Dumas y las lecturas que los chicos teníamos en esa época.

—¿Qué estudios hiciste?

—Casi nada —dice Benedetti, levantando los hombros—. Quizás algún crítico mexicano dirá "se le nota" —y nos reímos de su chiste, que viene a despejar de todo formalismo nuestra charla—. No pude estudiar porque no teníamos dinero, así que a los catorce años emprendí mis múltiples trabajos.

—Tu padre era profesionista.

—Sí, pero abrió una farmacia y quebró estruendosamente... Fue algo tremendo porque llegamos a tocar la miseria extrema: vivir en un ranchito de lata.

—¿Qué recuerdo guardas de la pobreza?

—Nada romántico. De niño sufrí mucho por su causa, por las escaseces que acarreó y por los sufrimientos de mis padres. Luego descubrí que también la pobreza fue un elemento distorsionador de mis padres como pareja; ambos pertenecían a la clase media y verse en aquella miseria dañó mucho su relación.

—Mencionas la pobreza y por asociación recuerdo una frase que escribiste en La literatura uruguaya del siglo XX; dices que el Uruguay tiene complejo de culpa por carecer de indios. Creo que si esos grupos hubieran subsistido tu concepto y tu relación con la pobreza habría sido distinta. Aquí la miseria última, el abandono total, pertenece casi siempre a los indios; aunque uno esté muy mal, nunca piensa que ha llegado hasta el último grado de la escala.

—Tienes razón, eso puede ser cierto.

—En los países donde hay sustrato indígena creo que también nuestra relación con la tierra es diferente, ¿no te parece?

—Sí, claro. Mira, los indios que teníamos se acabaron porque a la mitad la mataron los españoles y a la otra mitad los criollos. Nuestros indios eran pobrísimos, nómadas...

—O sea que no eran tan pobres, porque tenían un caballo.

—No tenían artes, eran cazadores, pero es cierto: tenían un caballo y el campo, la llanura. Su miseria era menos triste porque andaban, así que no estaban atados a su miseria. Salían, buscaban, peleaban. Hasta el riesgo constante de muerte servía para dinamizarlos.

—Volviendo a tu trabajo, ¿qué te hizo saltar de aquel primer libro de capa y espada a tu primera obra profesional?

—Una vocación. Publiqué mi primer libro a los veinticinco años: La víspera indeleble. Era malísimo, tan malo que ni siquiera críticas adversas recibió. Te advierto que me costó mucho trabajo llegar a los lectores.

—Quizá eso ocurrió a raíz de Poemas de la oficina.

—No era mi primer libro, sino el octavo.

—Pero su influencia fue decisiva.

—Lo que sucede es que la poesía que se usaba en esos momentos no tenía relación alguna con el país. Imagínate que sólo hablaba de corzas y gacelas, pero ni siquiera aludía a la fauna y la flora reales. Claro que te

estoy hablando de la promoción exactamente anterior a la mía, porque antes tuvimos la generación del 900, en la que se dieron magníficos escritores. Esa poesía de corzas y gacelas, como la llamo, no le llegaba a nadie: la gente, al leerla, no se sentía aludida. Creo que el éxito de los Poemas de la oficina —cuya primera edición se agotó en quince días— se debió más que a su posible calidad al tema, al tratamiento, que daba a los lectores una identidad. Fíjate, en ese momento éramos un país donde el empleado público era casi el eje de la vida nacional y, sin embargo, la burocracia no existía para la literatura. En ese sentido yo solía hacer un chiste diciendo que el Uruguay es la única oficina del mundo que había alcanzado la categoría de república. A partir de ese momento opté por la claridad y también comencé a leer a autores claros.

ORÍGENES E INFLUENCIAS

—Háblanos de tus influencias.

—El primer poeta que me influyó, que me ayudó a encontrar la claridad, fue Baldomero Fernández Moreno, el padre de César, a quien descubrí en Buenos Aires. Me interesó por su forma de abordar los temas cotidianos, por el tono. Claro que después vinieron otras influencias decisivas: Antonio Machado, José Martí, César Vallejo.

—Dijiste "poetas claros". ¿Te parece que Vallejo está dentro de ese grupo?

—No. De él lo que me interesa es su lucha con la palabra. Yo diría que mientras Neruda la seduce, Vallejo la viola.

—Y tú te casas con ella, para evitarte problemas.

—No, no digas eso: no quiero que piensen que me pongo a la par de esos dos grandísimos poetas. Fíjate que Vallejo y Neruda fundaron las dos grandes dinastías poéticas del continente y yo me siento pertenecer a la de Vallejo.

—Y en prosa, ¿quiénes son tus maestros?

—Si lo hubiera leído entonces, desde luego me habría influido Italo Svevo, a quien me siento muy afín. Él era gran amigo de Joyce. —Benedetti guarda silencio mientras lucha contra los nombres que mi pregunta le ha sugerido—. Es mucho más difícil hablar de las influencias en prosa, porque son más abundantes... En fin, al principio tuve muy presente a Maupassant, a Chéjov... A veces pasa que te influye el libro de un autor, y no toda su obra. Eso me ocurrió con George Duhamel. Su novela Confesión de medianoche fue para mí determinante por su lenguaje tan accesible. Proust también me influyó mucho —hasta escribí un libro acerca de él—, y a su sombra escribí una novela; pero de pronto me di cuenta de que no tenía nada que ver con En busca del tiempo perdido y en cambio era una pura pérdida de tiempo... —Los nombres se vuelven cada vez más familiares y la entrevista ha cobrado ya el calor de una conversación amistosa—. Faulkner, que no es un novelista fácil, también me fascinó por su manejo del lenguaje.

—La lucha del escritor con la palabra te obsesiona, por lo que veo, y esto me sorprende un poco porque tú pareces tan fluido al hablar como al escribir.

—Desde luego hay una diferencia entre ambas cosas: la palabra escrita que trata de reproducir el diálogo no tiene nunca la misma espontaneidad. El logro del lenguaje coloquial es que parezca real, aunque nunca lo sea, ¿comprendes?

—¿Concedes legitimidad literaria al lenguaje coloquial?

—Desde luego. Ese lenguaje tiene mucha importancia en la poesía actual y encuentro que la manera conversacional puede ser un vehículo inclusive para expresar una metáfora.

—Siempre buscas la claridad, pero recuerdo algún libro tuyo muy oscuro.

—Debe ser A ras de sueño. Sí, es oscuro, pero es que, acaso inconscientemente, me propuse tender un biombo para cubir el verdadero estado de ánimo en que me encontraba al escribirlo. Volviendo al asunto de las influencias te diré que mi poesía está mucho más influida por autores latinoamericanos que mi prosa.

—¿Cuántos idiomas conoces?

—Bueno, mal que bien: alemán, francés, inglés, italiano. Eso me ha permitido traducir obras como La portuguesa, de Musil; algunas canciones de Shakespeare y a Kafka en sus Parábolas. Fui uno de sus primeros traductores en América Latina.

—La traducción, ¿es recreación o interpretación?

—Cuando se traduce poesía es un trabajo de creación y por eso me gustó tanto traducir a T. S. Eliot y a los poetas beatniks.

MARCHA, ASIR, NÚMERO

—Háblame de tu trabajo periodístico, de la generación del 45, de Marcha...

—Colaboré en varios diarios, pero desde luego la gran experiencia fue Marcha, donde cada viernes siempre apareció alguna colaboración mía: notas informativas, crónicas humorísticas, críticas, editoriales, qué sé yo... Tenía una sección humorística, "Mejor es meneallo". La firmaba con el seudónimo de "Damocles". Luego la recogí en un libro.

—En México no es frecuente el género humorístico.

—Cierto, en cambio en el Río de la Plata el humorismo es un ingrediente de casi toda nuestra literatura. Aunque durante algún tiempo abandoné ese género, he vuelto a retomarlo en una sección de un libro que pronto aparecerá: Cotidianas.

—¿Cómo te uniste a la generación del 45?

—Gracias a Marcha. Además, la generación se nucleó fundamentalmente en dos revistas: Asir y Número. Los de Asir eran escritores muy preocupados por los temas nacionales, especialmente del campo. Se

autonombraban “entrañavivistas”. Quienes formamos la revista Número éramos vistos como extranjerizantes porque traducíamos y difundíamos a escritores europeos y norteamericanos. Número tuvo dos épocas. A la primera pertenecimos Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Manuel Arturo Claps, Sarandy Cabrera y yo. En la segunda se sumó al grupo Carlos Martínez Moreno. Nuestra obsesión era la crítica.

—¿Por qué?

—Porque las generaciones anteriores, como la del Centenario, por ejemplo, no hicieron crítica, a excepción de Alberto Zum Felde, a quien acallaron por razones complicadas que no voy a explicarte.

—¿Cuál fue la importancia del grupo de Número?

—Si alguna tuvo es que comenzó a hacer crítica profesional, o sea que le dio la espalda a los paternalismos. Ese grupo —que fue de creadores, excepto Rodríguez Monegal— a raíz de la Revolución cubana se ve dividido a causa de las divergencias políticas. Mira, la Revolución cubana nos hizo ver muchas cosas, y entre ellas a nuestro país.

—¿Qué pasó con el grupo de Número?

—La mayor parte del grupo —con excepción de Rodríguez Monegal— militó en la izquierda y asumió un compromiso muy definido. Los del

grupo Asir... bueno, varios de ellos colaboraron en el régimen y algunos siguen colaborando —me dice en tono de voz muy apagado.

CORRIENTES DEL PENSAMIENTO

—Quisiera que la última parte de nuestra charla estuviera dedicada a tu ideología. ¿Qué influencias la determinaron?

—Tanto en literatura como en política soy autodidacto y la verdad es que hasta 1971 jamás había pertenecido a partido o grupo político. Ahora, siempre he sido hombre de izquierda y antiimperialista. Pero hay tres episodios importantes en mi vida que determinan mi ideología: el primer viaje que hice a los Estados Unidos, en 1959. Iba como invitado del American Council of Education, a raíz del éxito que tuvo una de mis obras teatrales. Entonces visité 14 estados de la Unión y quedé muy golpeado por lo que vi: la discriminación contra negros, chicanos, puertorriqueños, me chocó tremendamente. Producto de aquella necesidad de expresar mi espíritu antiyanqui es el poema "Cumpleaños en Manhattan", que escribí en Nueva York. La segunda cosa importante fue el viaje a Cuba, de 68 a 71, cuando, como te dije antes, conocí la verdadera cara de la Revolución, la lucha que significa. Finalmente, en 1971 volví al Uruguay y percibí una realidad tan tremenda que a partir de ese momento desplegué una actividad política agobiante. Fui uno de los fundadores del Movimiento "26 de Marzo", integré su secretariado y fui su representante en la Mesa Ejecutiva del Frente Amplio.

—El trabajo del escritor es siempre solitario. El ingreso a la vida política, a la actividad comunal, ¿fue fácil para ti?

—Fue durísimo al principio. Para mí siempre fue difícil hablar en público, de modo que era casi una tortura expresarme ante 80 mil personas. Eso sí, jamás improvisé un discurso, te lo advierto: los escribía y los leía. Al principio eso pareció un poco raro —me dice Benedetti, divertido al recordar el desconcierto de sus camaradas— pero luego se acostumbraron.

—La militancia política tan activa, ¿te impedía escribir?

—Desde luego, es algo muy absorbente y muy enriquecedor. En esos años de mayor actividad política escribí sólo Letras de emergencia. No pude hacer más porque la actividad política era abrumadora, pero valió la pena...

AUGUSTO MONTERROSO

(1978)

UN MURO ES DE CRISTAL. Podemos contemplar los eucaliptos de los Viveros, cuyas ramas anuncian la tormenta que llegará más tarde. En la sala donde encuentro a Augusto Monterroso hay cuadros de Ricardo Martínez, Vicente Gandía; libros, grabados de sus escritores predilectos y semiocultos entre varios objetos algunos de sus famosos dibujos.

Pensé llegar a la casa preguntando por Eduardo Torres o por el dinosaurio: pero el gesto, la actitud de Monterroso me lo impiden. Sin chaqueta, de corbata, muy elegante, me recibe con toda clase de cortesías. Es la segunda vez que visito este departamento y ocupo, como la anterior, una sillita baja. Sobre la mesa de centro hay un periódico vespertino con la cabeza de cincuenta puntos dedicada a Somoza. A mi izquierda otra mesa baja donde, entre diversos objetos, descubro una rana y dos moscas metálicas que parecen acorazados.

—Las moscas son la representación del mal.

—La idea del mal ¿te fascina?

—No es que me fascine, pero existe en nuestra realidad. Eso de representarlo como algo enorme, ballenas leviatanes, ya no se vale:

demasiado obvio.

—¿Podríamos imaginarnos el mal como una enorme mosca verdosa, azul, peluda, gruesa...?

—No sé, no se me hubiera ocurrido. Creo que estoy poco imaginativo —responde Monterroso con una especie de desencanto.

—Para ti, ¿cuál es el peor de los males que azotan al mundo?

—La amenaza de otra guerra; pero desgraciadamente no sería un mal de ahora, porque ha existido en todos los tiempos... —Y vuelve a quedarse callado—. Pienso en lo que dice ese periódico respecto a Somoza. Debe ser horrible para él sentir que todo el mundo lo odia —no creo que se dé cuenta de ello—. Es lo suficientemente cerrado y tonto para creer, incluso, que es amado por los norteamericanos que son, en última instancia, los únicos que le interesan. Ya viste que ha dicho: "Me iré en el momento en que los Estados Unidos me ordenen que salga". Esa afirmación me parece bastante inteligente.

—¿Crees que exista una relación entre la inteligencia y la capacidad del mal?

—Antes se pensaba que a medida que una persona era más inteligente podía ser mayor su capacidad de maldad. La santidad era atributo de los tontos, lo cual, a su vez, es una tontería.

—¿Crees en la santidad?

—He llegado a creer en ella.

—El mundo no existiría sin el mal. ¿Y la literatura?

—Creo sinceramente —ya que tocas el tema— que no se puede ser muy buena persona y al mismo tiempo ser buen escritor.

—Malcolm Cowley ha dicho que ningún canalla ha escrito una buena frase en su vida.

—Quizá no leyó nunca a ningún canalla. Cowley es buena gente. Basta ver cómo ha dedicado su vida a otros.

—En tu literatura creo que no existen propiamente personajes malvados.

—El hecho de que se me haya creado cierto nombre o de que se me clasifique como humorista no permite ver que hay personajes malvados en algo de lo que he escrito. Cito un caso: en Obras completas y otros cuentos hay un profesor que no se atrevió a ser poeta, es un erudito.

—Entonces, ¿qué es para ti el mal?

—Lo que no permite la plenitud. Habría de recordar la frase de Ibsen: "Las Escrituras hablan de un pecado que no alcanza el perdón, y es el de quien mata una vida para el amor". En el personaje del profesor veo ese pecado porque mata en alguien el impulso de crear belleza.

—¿Nunca nadie quiso impedirte que fueras escritor?

—No, todo lo contrario. Siempre me ocurrió que la gente que me rodeaba, no sé por qué, deseaba que yo fuera escritor. Se suponía que era capaz de serlo y creo que por esa creencia de los otros me metí en todo esto. Yo, que no tenía ninguna vocación y que prácticamente no la tengo, me fui entregando a la literatura sólo para complacer a mis amigos —Tito se lleva la mano a la frente y me observa sin que pueda discernir si bromea—. Ellos sí, para que veas, deseaban ser escritores.

—Y quizá para ello necesitaban cómplices.

—Tal vez. La literatura requiere de equipos en que los miembros se calculen unos a otros sus biorritmos para ver cómo salen del atolladero literario.

—¿Qué significa "atolladero literario"?

—Hablo de ese momento en que todo mundo vive la confusión de la adolescencia. Yo no tuve que enfrentarme a la disyuntiva de dedicarme a la literatura o a otra cosa porque realmente nunca pensé entregarme a la primera. Fueron ellos, mis amigos, quienes creyeron en mi capacidad, pero yo no.

—¿Cómo despertaste esa creencia?

—Quién sabe. Me reunía con amigos pobres, como yo, cuya única diversión era leer; de allí a compartir las lecturas y a que ellos quisieran escribir no había más que un paso. Recuerdo que en el grupo estaban, más o menos de mi edad, Otto Raúl González y Carlos Illescas.

—La pobreza, las lecturas compartidas los identificaban y unían.

—No. Cada uno tenía lecturas diferentes. No recuerdo haber compartido mis lecturas con ninguno de ellos. Por entonces me dediqué a leer algunos clásicos latinos, españoles e ingleses.

BUENA BIBLIOTECA POBRE

—Si eras tan pobre, ¿cómo conseguías tus libros?

—No los compraba. Iba a la Biblioteca Nacional de Guatemala.

—Cuando uno descubre a un autor quiere tener sus libros, poseerlos para siempre, de modo que pueda volver a él en cualquier momento.

—Nunca he tenido ni tengo la manía de atesorar libros, sino más bien la de desprenderme de ellos.

—¿De tus clásicos?

—No, en realidad de los contemporáneos: pero si no los regalo es porque tampoco otros los quieren.

—¿Existe animadversión hacia los escritores contemporáneos?

—No sé si la tienen otros, pero yo sí. Me gusta lo probado por el tiempo.

—Esa actitud me parece idéntica a la que tiene el jefe de personal frente a alguien que solicita un trabajo sin haberlo realizado antes. No se lo dan argumentándole que no tiene experiencia.

—Mi deformación tal vez se deba a que me formé en una biblioteca centroamericana, o sea en una biblioteca de país pobre, y que como tal sólo tenía buenos libros: los clásicos. Esto se explica porque los presupuestos de los países subdesarrollados no dan para comprar libros modernos. En la Biblioteca Nacional prestaban —para citar un caso— primeras ediciones de El criticón, de Gracián. A los diecinueve años yo leía esas primeras ediciones. A pesar de esto no soy bibliófilo. El libro como objeto me produce una sensación propiamente táctil y sobre todo lo considero un elemento más bien decorativo. Nadie cree que hablo en serio cuando lo digo —insiste Monterroso que, fastidiado de que todos busquemos en sus palabras el giro cómico o el matiz fantástico, tiene que luchar para que aceptemos su realidad cuando otros se debaten para que aceptemos sus imaginaciones.

SE SUPLICA GUARDAR SILENCIO

—Háblame de aquella biblioteca: ¿a qué horas ibas, cómo era el ambiente, qué recuerdas de todo aquello?

—Asistía a eso de las seis de la tarde y me quedaba hasta las nueve de la noche, hora de cerrar. Siempre fui al mismo lugar y ahí me sentaba a leer sin jamás tomar una nota ni mucho menos. Tampoco creía que aquellas lecturas sirvieran para nada, es decir, para algo que no fuese el mero gusto de hacerlas.

—¿Por qué ibas a la biblioteca tan tarde?

—Porque a esa hora salía de trabajar de una carnicería.

—Allí debe haber habido muchas moscas. Siempre las hay en las carnicerías de pueblo. Yo guardo, por ejemplo, el recuerdo de una tía gordísima: en su casa siempre había una res colgando que goteaba sangre y moscas.

—A lo mejor de esa experiencia en la carnicería nace mi obsesión por las moscas... —Tito se queda un poco silencioso cuando veo pasar frente a nosotros a Bárbara, su esposa, con su nuevo peinado y su cabello negro. Pasa de puntillas, sin detenerse a saludar. Luego regresa con una charola

donde está el servicio de café. Me habla con amabilidad pero en voz tan baja que parece un murmullo; secretamente la admiro y pienso: “Tanto respeta el trabajo de Monterroso, que ni siquiera con la voz se atreve a perturbarlo”. Antes de que mi admiración se vuelva más grande, Tito me explica:

—Barbarita te habla así porque está afónica, no vayas a creer otra cosa.

Le hablo de mis pensamientos, nos reímos, descansamos de las moscas y volvemos a los viejos tiempos.

—¿Era difícil, desagradable, el trabajo en la carnicería?

—Pues no, realmente era muy tranquilo. Comenzaba a las seis de la mañana, hora en que la carne llegaba del rastro. Mi trabajo consistía en registrar las piezas. Después venía la segunda etapa, que ya no significaba mi contacto directo con la carne... la etapa libidinosa, diremos.

—Y tus compañeros de trabajo, ¿qué pensaban de que fueras a la biblioteca? ¿No te hacían bromas, no te miraban como a un señorito o una rata de biblioteca?

—No. Los de la primera etapa no sabían nada de mí. En la segunda etapa, la de oficina, fue donde encontré a un señor que era contador, no carnicero, que al darse cuenta de que me gustaba leer comenzó a

regalarme libros. Gracias a él aprendí a leer autores como Shakespeare, lord Chesterfield, madame De Sevigné, Victor Hugo, para sólo citar algunos... En realidad no sé si hablar de esto parezca falso, pero es la verdad. Es más, guardo muchos de aquellos libros obsequiados por mi ex jefe y aún los leo. Él se llamaba Alfonso Sáenz. Me regaló éstos —Monterroso trae una colección de libros encuadernados en verde. Se trata de la colección Blasco Ibáñez. Uno de los libros está fechado a mano el 6 de agosto de 1940—. Para entonces, con semejantes lecturas, yo ya era sabio —dice, riendo por vez primera desde que comenzamos nuestra charla.

SELF-MADE MAN

—Sé que eres autodidacto.

—Sí, sólo iba a la biblioteca. Mis padres quisieron que estudiara música porque provengo de una familia de artistas. Mi padre y la mayoría de mis tíos eran o pretendían ser artistas: fueron desde dibujantes hasta toreros, pasando por el canto, las artes gráficas y la falsificación de monedas.

—¿Tenías un pariente falsificador?

—Sí, un tío. Hacía unas monedas preciosas, pero se retiró del negocio cuando vio que cada moneda de a peso le salía a uno veinte.

—Cuéntame más de tu familia.

—Mi padre era de una familia acomodada, pero tuve una infancia pobre porque él gastó todo el dinero de mi madre en locas empresas editoriales. Le gustaba comprar imprentas y hacer revistas tan buenas que no encontraban un público. Una de ellas se llamó Los sucesos: el título alude a sucesos literarios y artísticos. Recuerdo que tenía un buen cuerpo de colaboradores: Porfirio Barba Jacob, entre otros.

—¿Llegaste a conocer a esos escritores?

—Nada más a Barba Jacob, que me tuvo en sus brazos... pero conste, cuando yo era un bebé... —Monterroso se lleva la mano al cabello, lo alisa y haciendo un movimiento rápido cambia de tono y actitud—: De todo esto prefiero no hablar porque son cosas a las que me referiré en mi autobiografía.

UN NUEVO ENFOQUE DE LA PROPIA HISTORIA

—¿O sea que pasarás a convertirte, en cierta forma, en uno de tus personajes? ¿Por qué escribes una autobiografía?

—Por imitar a mi amigo Edmundo Flores, quien me sirve de ejemplo y a quien le tengo mucha envidia por su capacidad de escribir una autobiografía moderna, o sea una autobiografía al margen del curriculum oficial y escrita a base de hechos realmente vitales. No sé si a él le agradará que te diga que ya lleva como catorce capítulos... yo, en cambio, no paso de las buenas intenciones.

—¿No tienes temor de enfrentar tu yo real?

—Claro que sí, y el hecho de haberlo vencido es lo que más admiro en Edmundo Flores.

—El paso de observador de otros caracteres a personaje de ti mismo, ¿qué te da, o mejor dicho, cómo te permite verte...?

—No lo sabré hasta que comience mi trabajo.

—Es una empresa rara. Hay pocas autobiografías de autores hispanoamericanos, ¿por qué será?

—Esto no sólo ocurre con las autobiografías, sino con las biografías, que en lengua española generalmente son muy aburridas porque, como dije antes, siempre son más bien recuentos de cargos públicos que el biografiado desempeñó.

—¿Consideras que al escribir tu biografía podrás ser objetivo?

—Se puede ser objetivo respecto a uno mismo en determinado momento de la vida. En mi caso quizá el hecho de haber sido psicoanalizado en dos ocasiones —una de manera individual y otra en análisis de grupo— me ha enseñado que la mayoría de las cosas que creemos feas y que sólo nos han ocurrido a nosotros, en realidad les suceden a otros. Es bonito darse cuenta y aceptar que uno es una persona común y corriente.

—¿Un escritor es una persona común y corriente?

—Como persona, sí. Lo que lo vuelve distinto es su afición a ver más allá de sí mismo y de las cosas.

¿DE QUÉ FAMA HABLAS?

—También el éxito puede permitirte la distancia necesaria para ser objetivo frente a tu vida, ¿no te parece?

—No sé. ¿Das por hecho que yo tengo éxito? En todo caso, ¿a qué tipo de éxito te refieres? ¿Al éxito de venta?

—A ser conocido, a que la gente busque tus libros, te mencione, se guíe por lo que dices, te dé un sitio.

—Mi éxito es completamente familiar. Por otra parte, si lo tengo no me doy cuenta de él: mis amigos son lo suficientemente discretos como para no mostrar su aprobación o desaprobación abiertamente.

—¿Qué haces con las críticas que se escriben sobre ti?

—Las leo y las guardo, pero nada más.

—Jamás has escrito crítica literaria. ¿Tuviste miedo de que te aplicaran el rigor con que pudiste ver las obras de otros?

—No. No es difícil decir lo que está bien o mal; sólo se necesita un poco de tacto para indicarle sus limitaciones a otra persona.

—En todo caso, no te ha ido mal, sobre todo si contamos con lo que me dices: que no tienes vocación de escritor. Entonces, si en ese terreno has tenido éxito, resultará que además de famoso eres un hombre afortunado. Adolescente, ¿querías ser héroe?

—Ni héroe ni escritor, ya te dije.

—¿De qué año es tu primera escritura?

—No me acuerdo. Probablemente comencé a escribir a los diecisiete años. Sin saberlo, actué por imitación, deseaba emular primero lo que leía y después a mis amigos escritores y ellos a mí.

—Si ahora releyeras ese primer texto, ¿qué opinarías?

—Que es bastante bueno, pero en estos momentos no lo publicaría.

—Esos primeros intentos literarios, ¿te causaban placer?

—Más bien miedo e inseguridad. Miedo a no poder igualar a mis modelos e inseguridad porque como soy autodidacto siempre pensé —y sigo pensándolo— que lo que producía o produzco está por debajo de lo que escriben los que han tenido una educación formal.

—Tú, que careciste de esa educación formal, ahora diriges uno de los mejores talleres literarios. Si a los diecisiete años hubieras tenido oportunidad de asistir a uno semejante, ¿lo habrías hecho?

—No. Primero porque no existían, y segundo porque no me hubiera atrevido. Los maestros siempre me dieron miedo. Desde los de música hasta maestros como Alfonso Reyes, y otros actualmente vivos, me daban miedo y en vez de acercármeles, siempre les huía y siempre les huyo.

—A tu padre, ¿le hablabas de tus aficiones literarias?

—No. Murió cuando yo era muy joven, pero aun cuando hubiera vivido no le habría dicho nada. No acostumbro hablar de eso. Ahora sólo muestro mis trabajos a Bárbara, mi mujer. Oigo sus opiniones: si coincido con ella, modifico el texto; si no, no.

LAS GRANDES SOMBRAS

—La imagen que me das de esos maestros tiene que ver mucho con el mito que por lo general rodea a los escritores.

—Uno nunca sabe cuándo comienza a convertirse en un ser tímido.

—¿Lo dices por ti?

—Sí. No sé si el miedo y la timidez sean la misma cosa. A los policías aún les tengo miedo, aunque nunca haya cometido ningún delito. Lo mismo me sucede cuando me encuentro a un escritor. En este último caso sé que el gran escritor nunca me ha leído.

—¿Quién o quiénes son para ti los grandes escritores?

—¿De todos los tiempos? Como poeta, Dante: como prosista, Cervantes.

—Y entre los contemporáneos, ¿quién es el gran escritor?

—Borges. Lo descubrí alrededor de 1945, por mí mismo. En la primera lectura no me di cuenta de la intención de su estilo porque no recordé entonces que yo ya había leído a Quevedo. Después vi que lo mejor de Borges en prosa está hecho sobre los moldes de éste.

—Siempre me he preguntado si eres lector de Rabelais.

—Lo leo, pero no me gustaría imitarlo. Es muy desmesurado.

—¿Qué es lo que determina la medida, la mesura del escritor?

—Un concepto de lo clásico o de lo barroco. Escoges entre esos dos estilos para encontrar tu medida. Actualmente esos extremos están representados por Borges y Lezama Lima.

—Volviendo a tu primera lectura de Borges, ¿te resultó difícil?

—Sí. Me impedía entrar en ella su amaneramiento porque lo que pasa con Borges —aun cuando digas que es un clásico— es que en realidad tiene muchos de los elementos de amaneramiento conceptista.

—Algunos suponen que Borges realmente no es un escritor latinoamericano porque su literatura está al margen de lo que ocurre en el continente. ¿Qué opinas?

—No pienso que porque Borges sea buen escritor no sea hispanoamericano. ¿Por qué no es hispanoamericano? La gente habla mucho de los escritores sin haberlos leído. ¿Qué es ser hispanoamericano? ¿Estúpido?

—Cuando lees, ¿te gusta divertirte?

—Claro, reírme con un texto es lo que más me gusta. Cuando escribo me agrada pensar que las personas se divierten con mis historias.

—Y tú, ¿te diviertes con ellas?

—Sólo a veces. Desde luego que es muy agradable hacer cosas, crear algo con palabras. De eso no tengo miedo. Lo que me da miedo es publicar.

—¿Cómo, si no te da miedo escribir un texto, luego te preocupa verlo publicado? ¿El texto cambia del manuscrito a letra impresa?

—Sí, porque al verlo incluido en un libro siento miedo de haber publicado algo de tercera clase.

—¿Cuál es la literatura de primera, de segunda o de tercera clase?

—Para contestarte recurriré a una cita de Somerset Maugham. Él decía: “Soy un escritor de segunda clase”. Cuando le preguntaban a quiénes consideraba de primera decía: “A dos: Dante y Shakespeare”.

—Para ti, ¿la escritura es una expiación?

—Nunca he creído en que el hecho de escribir sea una expiación. Lo considero apenas una manía. Toda la gente quiere escribir. Hay finalmente los que nos atrevemos y los que nunca se atreven a hacerlo.

—¿Qué te lleva a atreverte: el deseo de recrear, de retener, de modificar?

—Nada de eso. La vanidad.

—¿Eres vanidoso?

—Claro. Si no lo fuera ya habría publicado quince libros.

—Concluyendo, ¿cómo son los escritores?

—Tendré que repetirme: los escritores son seres sumamente indefensos y sedientos de aplauso. En esto son infantiles y por lo tanto malas personas, puesto que ser niños los lleva a ser egoístas, envidiosos y resentidos. Por otro lado, se podría pensar que también el hecho de ser un poco infantiles es lo que los salva.

—¿Ser niño es ser inocente?

—No lo sé. Hoy se dice que es todo lo contrario.

—Quien domina el lenguaje, ¿domina la literatura?

—En cierta forma sí puede llegar a dominarse el oficio de escribir; pero a la vuelta de esto cada escritor se encuentra en cierta desolación respecto a qué es lo que vale la pena de ser dicho y luego de cómo habrá de decirse.

—¿Qué cuenta más: la anécdota o la forma en que se relata?

—Desde luego, la manera hace la literatura y no los temas.

¿GÉNERO CHICO?

—Antes te referiste a autores grandiosos, ¿los hay dentro del género de la fábula?

—Mira, no sé. He leído a muy pocos fabulistas.

—Dijiste que escribes por imitación. Al optar por el género de la fábula, ¿a quién imitas o qué te hizo elegir el género?

—No sé. Encontré varios temas y se me ocurrió que era posible tratarlos como fábulas. El género simplemente me llamó la atención pero también me di cuenta de que aun dentro de esa línea era necesario decir las cosas de otra manera, ser distinto porque casi toda la literatura actual es muy diferente de la escrita antes de que existieran Marx, Freud o Einstein. Hoy no puedes creer en fábulas didácticas ni moralizantes. Haces una fábula por el gusto de hacer literatura lo mejor posible, sin ninguna intención.

—¿Te gustan los animales?

—Los reales, no. En la literatura son pretextos muy útiles porque cuando te refieres a uno de ellos siempre estás pensando en seres humanos. También al revés.

—Para ti, ¿cuál es la ventaja de escribir fábulas?

—Entre otras cosas, la brevedad, cosa que aprendí de los mexicanos. La brevedad es una forma de cortesía.

¿QUÉ ES LA NOSTALGIA?

—Hace mucho tiempo que llegaste a México y eres parte no sólo del ambiente cultural, sino del país. Te sentimos nuestro, pero tú, ¿cómo recuerdas tu exilio? ¿Tienes conciencia de él?

—Lo viví como un trauma. Por lo general la gente no tiene un concepto muy claro del tremendo drama que significa para muchos el exilio. En mi caso, creo que fue sumamente beneficioso puesto que me hizo vivir experiencias, buenas y malas, que de otra manera no habría tenido.

—¿Qué ausencias, qué lejanías te dan conciencia del exilio?

—Por fortuna —y lo descubro en este momento— no tengo capacidad de añoranza, en el sentido de que me haga falta algo que dejé atrás.

—¿No tienes memoria, conciencia del pasado?

—Sí. Tengo recuerdos infantiles, de adolescencia, pero descubro que para mí lo vivido, vivido. En cuanto al pasado, hay uno externo y otro que es ya uno mismo. Algo semejante pasa con las lecturas. No puedo considerar literatura pasada la que descubrí en mis años de adolescencia porque la sigo frecuentando.

—¿Cómo te describes en tu adolescencia?

—Como un ser tímido, pobre, con obligaciones familiares muy fuertes y con ganas de evadirme.

—Cuando llegaste a México, ¿qué traías contigo?

—Los Ensayos de Montaigne y un suéter. En seguida me instalé en la calle de San Ildefonso número 8, adonde llegué porque allí vivían algunos amigos. La idea que yo tenía de México era la de "la ciudad de los palacios". En mis sueños la veía como una ciudad llena de edificios de mármol idénticos al Taj-Mahal. Frente a esto, me sorprendieron mucho los edificios de tezontle, que mostraban una ciudad adusta.

—¿Conocías autores mexicanos?

—No muchos, sólo a Alfonso Reyes, que por cierto no habla de México en sus textos, pero es muy mexicano. Esto no importa, yo no tengo concepto de nacionalidad, excepto cuando lo necesitas para defenderte de los Estados Unidos.

—Después, ¿conociste personalmente a Reyes?, ¿llegaste a vencer tu "miedo a los maestros"?

—Muy poco. Nunca intenté acercármele demasiado porque le temía. Consideraba que un hombre tan sabio en cualquier momento podía preguntarme algo. Además de Reyes, yo había leído en la Biblioteca de Guatemala a Bernardo de Balbuena y Ruiz de Alarcón: entre los tres me dieron una idea de México bastante confusa, a la que hay que añadir la no menos confusa que después tuve con Cárdenas y la expropiación petrolera.

—¿Fue difícil adaptarte a la vida mexicana?

—No. A través de Ernesto Mejía Sánchez, Fedro Guillén, Wilberto Cantón, hice muchos otros amigos que asistían a Mascarones. Primero viví de corregir pruebas en varias imprentas y después entré a la vida diplomática guatemalteca, que recuerdo como una de las experiencias más desagradables de mi vida. En Mascarones formamos un grupo muy afín donde estaban Ernesto Cardenal, Rosario Castellanos, José Luis Martínez —que era profesor—, Rubén Bonifaz Nuño. Ser amigo de ellos y comenzar a publicar y a tener amigos escritores eran pasos casi obvios. Debo decir que aun entonces me frenó mucho mi miedo y no publiqué tanto como ellos.

—¿No te daba tentación, envidia, ver sus libros?

—Mucha, de la mala y de la buena. Los admiraba en serio pero entre todos estimé particularmente a Rubén Bonifaz Nuño porque coincidía con mis lecturas: Garcilaso y esas cosas.

—¿Eras lector de poesía?

—Sí. En ese momento empecé a comprender a Neruda y César Vallejo.

—Llegaste a México en un momento en que la ciudad era agradable, vivible, divertida.

—En ese momento México era muy semejante a como la gente lo verá dentro de treinta años: como una ciudad vivible y divertida.

—Pero entonces sí se divertían.

—Íbamos a todas partes, a los cabarets, sobre todo al Leda. Allí iba todo el mundo, desde Ernesto Cardenal, que en esa época era menos político, hasta Rafael Heliodoro Valle. Pero a mí no me gusta hablar de esas cosas. El pasado me vale. Vivo el día de hoy, para bien o para mal.

JUAN GARCÍA PONCE

(1978)

OCUPÁBAMOS EL DÉCIMO PISO de la Rectoría. Éramos pocos, había espacio, era posible contemplar los volcanes y el Ajusco y un cielo siempre azul.

Jaime García Terrés era director de Difusión Cultural, la oficina menos burocrática de cuantas hayan existido, y para mí algo más que una fuente de trabajo: estudiante de letras en la Facultad de Filosofía y al mismo tiempo —gracias a la generosidad de Henrique González Casanova y Alicia Pardo— secretaria de la subdirección, mi nombramiento me daba oportunidad de pagar mis estudios y de mantener cierta proximidad con los escritores jóvenes más importantes de aquella época. El movimiento liberacionista aún no reivindicaba ciertos oficios y mi posición de secretaria no me capacitaba para un trato igualitario con ellos. En cambio, podía escucharlos, pasar en limpio sus manuscritos y organizarme así una especie de taller literario no menos importante que mis clases.

Recuerdo cuánto me impresionó el gesto afectuoso y paternal con que Henrique González Casanova trató de enseñarme, inútilmente, el método para redactar una buena nota bibliográfica; cuánto me deslumbró la personalidad de Rubén Bonifaz Nuño. Conocer a Max Aub fue una fiesta: su jovialidad, su frescura, eran causa de que sus visitas al "décimo", adonde llegaba en calidad de director de Radio Universidad, fuesen muy esperadas.

Manuel Michel, recién llegado de Europa, exhibía sus conocimientos cinematográficos y su admiración por Francia y las bellezas galas. Allí estaban Juan Vicente Melo, tan lleno de ternura y siempre tan sorprendido ante la capacidad organizativa de Héctor Azar. Carlos Valdés, fumando siempre desde la inmensidad de su estatura, nos contemplaba como a pobres hormigas: sólo que el tímido era él. José de la Colina hablaba de Conrad y Faulkner con José Emilio Pacheco. Huberto Batis, que hoy tiene al mundo literario pendiente de su "Torre de papel", era entonces muy serio y reservado y llegaba con sus Cuadernos del Viento, impresos en papeles de color.

Rosario Castellanos, nada solemne y siempre inteligentísima, hacía morir de risa a Tomás Segovia y a Tito Monterroso. También frecuentaban "el décimo" Vicente Rojo, Jorge Ibargüengoitia, Ernesto Mejía Sánchez, Víctor Flores Olea, Emilio García Riera, Enrique González Pedrero, Santiago Genovés...

Algunas mañanas iba también Salvador Elizondo, luciendo su prestigio de sabio millonario, malévolo y encantador. En las horas en que el tedio y la soledad se apoderaban de nuestras oficinas, aparecía Manuel González Casanova que, motu proprio, declamaba para nuestro deleite su monólogo "El merolico".

José Maya aún no se revelaba como pintor, y yo, con mi torpeza, victimaba al arquitecto Raúl Henríquez, subdirector de Difusión, que tomaba con gran humor la mayoría de mis ineptitudes y mi incapacidad para pronunciar correctamente el apellido de sus amigos extranjeros.

Aquella oficina era muy estimulante y el marco perfecto donde una mañana apareció un muchacho delgado, no muy alto, con el copete lacio cayendo sobre los ojos vivísimos. Antes de saludarnos se detuvo en la puerta para gritarle a Alicia unos versos de García Lorca: "Amor de mis amores, viva muerte, / en vano espero tu palabra escrita".

Ese muchacho, de suéter gris —que se le eternizó—, era Juan García Ponce, recién llegado de Nueva York, con prestigio literario de cuentista, autor teatral y crítico de arte. Su encanto era casi tan grande como su talento. Luego pasó a saludar a Ana Sosa, la ayudante más eficaz de Héctor Azar, y desde la puerta le gritó: "Ay Ana, si fueras hombre... qué horrible sería tu nombre".

A los pocos días de su reaparición me di cuenta de que Juan era malhablado y por ese motivo Alicia lo reconvenía: "Chiquito, pero qué boca tienes", subrayando su acento tabasqueño ya muy españolado: allá, por las tardes, fungía como secretaria de Max Aub y trataba a todos los escritores españoles que llegaban a México.

Querer a Juan era inevitable porque en él la inteligencia resultaba una especie de bondad, de calor humano que atraía. Sin ser sentimental, era capaz de interesarse por los problemas de los demás.

El Juan García Ponce que conocí entonces es casi idéntico al que encontré hace algunas tardes en su casa de Alberto Zamora. Pese a su enfermedad —que no omito porque eso sería condescendiente y falso— tiene la misma vivacidad, idéntica sonrisa y, sobre todo, conserva todos los mecanismos de su maravillosa inteligencia.

Mi visita obedece al deseo de hacerle una entrevista con motivo del Premio de Letras Elías Sourasky que acaban de concederle. Este merecido reconocimiento a su obra me llena de júbilo, entre otras cosas porque me permite sostener con Juan una conversación que iniciamos hace ya muchos años.

LO PROHIBIDO

La casa de Juan García Ponce es muy bajita, fresca, penumbrosa. Su hija Mercedes es quien me recibe. En el salón abundan los sillones, las mesitas, los ceniceros. Más que libros, hay cuadros: Rojo, Cuevas, García Ponce, Felguérez. Un muro completo está destinado a una colección de dibujos de Von Gunten donde aparecen dos de las figuras predilectas de Juan: mujeres y gatos.

En una mesa encuentro el tomo de las Cartas de James Joyce. Presiento que por allí andarán Musil, Mann y Nietszche. Mientras los busco, siento cómo los gatos —ovillos lujuriosos— se desplazan sobre los sillones. De pronto escucho la voz de Juan. Me encanta verlo y a la culpa que inevitablemente siento por quitarle su tiempo se une el regocijo de poder felicitarlo por su premio.

Cordialísimo, me invita a tomar asiento frente a él. Los gatos desaparecen, poco interesados en una charla que puede ser nostálgica y maravillosa, pero tal vez demasiado literaria para ellos.

—¿Cuántos gatos tienes?

—Miles: ahora nada más nueve están con nosotros.

—¿A todos los quieres?, ¿todos tienen un nombre?

—Desde luego que los quiero y a todos los bautizo con los nombres de los personajes literarios que más me gustan... Por derecho de antigüedad, mi gata predilecta es Clarisa, que lleva el nombre de un personaje de Musil: es negra y ha tenido cuarenta gatitos.

—¿De dónde salen tantos gatos?

—De todas partes: de la calle, de los basureros.

—Ya te felicité por teléfono, pero quiero hacerlo nuevamente. ¿Estás contento con el premio?

—Pues claro, sobre todo porque esperaba cualquier cosa, menos ese premio.

—¿Por qué? Ya antes, al comienzo de tu carrera, recibiste uno.

—Primero que nada, por el tipo de obra que es la mía: no es como para recibir premios, sino castigos —me asegura mientras ríe con el gesto del muchacho terrible y deslumbrante que conocí y sigue siendo.

—¿Por qué dices eso?

—Porque la escribí pensando que es literatura y que la literatura está en el terreno de lo prohibido porque utiliza las pasiones.

—Todas las artes lo hacen, creo...

—Sí, pero ninguna como la literatura que, además, busca despertar emociones. Su camino es el de los sentidos, y en cambio es completamente ajena a la moral. En mi obra hay una gran dosis de amor perverso. Hablo del amor que no tiene por objeto ni la reproducción ni la conservación de la especie: tiende sólo a exaltarse a sí mismo. Recuerda que en mis novelas abundan los incestos, los actos de exhibicionismo —concluye, sonriendo en silencio y mirándome, en espera de mi asombro.

—Pero eso, en el fondo, no es perverso sino profundamente católico.

—Amarás a tu prójimo como a ti mismo —recita, desde distinta entonación—. Pero habría que ver hasta qué punto esa máxima se ha predicado en el cristianismo que, desde san Pablo, es una pura falsificación.

—Volviendo al premio, me dices que no lo esperabas.

—No sólo no lo esperaba, sino que estaba completamente seguro de que jamás recibiría nada semejante. El premio no es para mí, sino para mi obra. Y dado lo que la obra representa, lo que se reconoce es la capacidad de la literatura para abrir el campo de la experiencia y enriquecer la vida. Aun cuando mi obra se dirija a lo prohibido, cambia la naturaleza de lo prohibido no sólo porque lo vuelve arte, sino porque lo vuelve edificante: la prueba está en que recibe premios —me dice, riendo muy feliz de su habilidad sofística.

—¿Qué vas a hacer con tu premio?

—Ya lo tengo repartido: treinta y tres mil pesos para mi hijo Juan, treinta y tres mil pesos para mi hija Meche y treinta y tres mil pesos para Michelle, mi mujer...

—Te quedan mil.

—Ésos son para mí.

—¿Qué harás con tanto dinero?

—Emborracharme con martinis: ¿no sabes que los preparo deliciosos? Es muy fácil: tomas un vaso y lo llenas de vermouth, después tiras todo el vermouth y lo llenas de ginebra. No tiene pierde: sabe delicioso.

—Háblame un poco más de la experiencia de sentirte reconocido.

—Este premio me enorgullece más porque junto conmigo lo van a recibir Carlos Mérida —a quien admiro mucho— y el sociólogo Álvarez. Lo más positivo del asunto es que nos lo están dando a tres extranjeros: Mérida, que es guatemalteco; Ramón Álvarez Buvilla, que es español, y yo... que también soy extranjero porque nací en Mérida.

AQUELLOS GIRASOLES

—¿Cuándo llegaste a la ciudad de México?

—A los doce años. Directamente a la colonia Hipódromo-Condesa.

—Siempre viviste allí, ¿verdad? Casi es una colonia que te pertenece.

—Ah, sí, siempre: primero en Cholula 62 y luego en Ensenada 67.

—En tu Autobiografía describes de una manera muy bella esta colonia tan literaria en que vivieron Alfonso Reyes y Octavio Paz, antes de irse de México, en 1943.

—Mira, era preciosa. Lo que tengo más presente eran los girasoles que florecían, en época de lluvias, en los terrenos baldíos. No sólo eran muy bonitos, sino muy adecuados para llevar allí a tus novias. Luego, había pocos edificios y todos eran bajos. Las calles eran tranquilas, formidables para jugar fut o beis con toda tranquilidad.

—Además de los girasoles, ¿qué otra cosa había en la colonia que despierta tus recuerdos?

—Lo que recuerdo con más entusiasmo es el Parque México: era maravilloso. Aparece en todas mis novelas. Allí pasé casi toda mi última infancia y los primeros años de mi adolescencia. Allí también tuve algunas de las experiencias más bellas de mi vida: tomar de la mano a una novia. Tú no te imaginas lo que era eso.

—El recuerdo del parque, ¿te sugiere un color?

—Más que color, me sugiere la idea de la vida en la calle —Juan cambia de tono y sustituye el melancólico por otro, terminante, ronco—: La verdad es que yo era un vago y todo el tiempo me iba de pinta.

—La vida en la calle, ¿qué te recuerda?

—La experiencia de la palomilla. Nos la pasábamos peleando a patadas y puñetazos. Creíamos que éramos muy violentos, pero si comparas aquel estilo con el de ahora, pues verás que éramos unos ingenuos.

—Y de aquellos cuates de la palomilla, ¿alguno sigue siendo tu amigo?

—Claro. Entre mis cuates de entonces está Víctor Flores Olea, que es subsecretario de Educación. Fíjate lo que son las cosas: él fue mi amigo de infancia y también quien ahora me anunció el premio. ¡Qué increíble!

—Siempre te has declarado miembro de la casta divina. ¿Eso qué significa?

—Simplemente ser yucateco. ¿Por qué? Porque lo divino es Yucatán. A mí me fascina. Cada año voy y mis hijos pasan los veranos en Chicxulub: un puerto divino que está cerca de Mérida.

HUERTAS DANTESCAS

—¿Cómo era tu vida en Mérida?

—Recuerdo que la casa en que nací era bellísima, pero ya no existe. Entre otras cosas tenía una huerta dantesca: quince mangos, aguacates y hasta zorros había. Allí me divertí como loco con mis innumerables primos y primas.

—¿Cómo eras de niño?

—Muy católico, aunque todas las noches me iba al infierno —y sonríe con puntos suspensivos cargados de pasión y de malicia—. Como ves, el hecho de ser católico no me impedía vivir en pecado mortal.

—¿Quién vive en pecado mortal?

—Quien falta a los Diez Mandamientos.

—Eras muy pequeño para faltar a todos, ¿no?

—Pero faltaba a unos cuantos: me gustaba robarme el dinero que mi abuela guardaba debajo de una imagen del Sagrado Corazón. Y no es que lo necesitara: lo robaba por el puro gusto de hacerlo, para comprarme paletas y cosas por el estilo. Entonces me sentía muy raro por haber cometido sacrilegio.

—Antes de llegar viviste en Campeche, ¿verdad?

—Con mis padres, hasta los seis años, que fue cuando me enviaron a Mérida para que estudiara. Desde ese momento viví con mi abuela y me convertí en un producto desviado de la educación marista.

—De tu vida en Campeche, ¿qué recuerdas?

—Cuando estudiaba párvulos, mi papá me sacaba de la escuela para llevarme a pescar al muelle. Él era español, de Vegadeo, el último pueblo de Asturias, pero un sitio bellísimo. Lo conocí cuando cumplí diecinueve años... o sea, en la época en que pasé dos años vagando por Europa. Mi padre me mandó allá para que aprendiera el valor del dinero.

—¿Llegaste a aprenderlo?

—Aprendí algo mejor: a vivir sin dinero.

—Siempre has tenido pasión por la lectura, ¿aun de niño?

—Siempre, desde que tengo memoria. El primer libro que leí —por cierto en un solo día— fue Tarzán de los monos.

—¿Qué significó para tu formación la personalidad de Tarzán?

—Lo mismo que la del Corsario Negro o Sandokan: después de todo, uno jugaba a ser ellos.

—Y después, supongo que sustituiste a esos héroes por los del cine.

—No fui muy de cine, los héroes de la literatura fueron los únicos importantes para mí. Si de chico soñaba con ser Tarzán o Sandokan, de grande he seguido jugando a ser Musil o Mann... En el fondo uno siempre está jugando a ser otro. La cuestión está en poder jugar.

—Volvamos a Mérida: ¿no era difícil vivir lejos de tus padres?

—Supongo que de algún modo lo fue, pero mi abuela era maravillosa aunque terriblemente estricta. El único poema que he escrito se lo dediqué a ella, el día de su muerte: me lo dictó el fantasma de su cariño... Para que te des idea de qué tan inteligente era, te voy a contar una anécdota: cuando me regañaba, y siempre con razón, quería que

permaneciera con la cabeza baja. De pronto me daba un bofetón. “Pero abuelín —le decía yo—, ¿por qué me pegas, si no estoy haciendo nada?” “Te pego por lo que estás pensando”, me contestaba. Y era cierto que yo en esos momentos pensaba para mis adentros: “Pinche viejita, ¿por qué me regaña tanto...?”

VAGO DE HUERTA Y DE CALLE

—Después, cuando viniste a México, ¿te costó trabajo habituarte a la vida de la capital?

—Lo que pasa es que todo se me hacía muy chiquito: las casas, los patios, los jardines... También tenía el problema de que en la escuela se burlaban de mi acento yucateco que, por cierto, con el tiempo he ido perdiendo. De todas las cosas, lo que más extraño me resultaba era vivir otra vez con mis padres, que eran infinitamente menos estrictos que mi abuela.

—Y tu huerta dantesca, ¿no la añorabas?

—Sí, pero la sustituí por la calle. Pasé de ser un vago de huerta a un vago de calle.

—Pero ibas a la escuela.

—Al Instituto México y después a muchas otras, todas maristas; y de todas me expulsaron.

—¿Te gustaba el sistema marista?

—En aquella época los suyos eran magníficos colegios y yo, pese a la leyenda negra que los rodea, no tengo nada de qué quejarme. Esto te lo digo ahora, pero cuando era estudiante los odiaba como todos los niños o los adolescentes odian a la autoridad. Mis trabajos siempre estaban mal y por eso me reprobaban.

—Pero si eres muy inteligente.

—Pues quizá por eso me reprobaban: por ser tan inteligente. No, en serio: no hacía mis tareas y me la pasaba de pinta en Chapultepec o frente al Colegio Oxford, para ver a las niñas... Porque, desde luego, como todo adolescente que se respeta, sufría como loco por un amor no correspondido.

LA SOMBRA DEL AMOR

—¿Quién era ella?, ¿cómo se llamaba? —pregunto a Juan, ansiosa de conocer a la muchacha que más tarde, según me explica él, se convirtió en un personaje de “Tajimara”, uno de sus mejores cuentos.

—Se llamaba Andrea y era absolutamente divina. Nos conocíamos, nos hablábamos, nos peleábamos: era algo terrible —asegura Juan, enfebrecido—. Ella tenía doce años y yo trece. La locura me duró hasta los diecisiete: soy un hombre fiel a sus pasiones. Imagínate, a veces íbamos al Parque México y muy, pero muy raras veces, me permitía tocarle la mano. Eso era la gloria, algo divino. —El rostro de Juan se ilumina y siento que comparto hasta el fondo la emoción de un recuerdo purísimo.

—¿Has vuelto a revivir esa sensación?

—Claro: una de las obligaciones de la gente es estar siempre enamorada... Enamorada del amor o de la persona que lo encarna.

—¿Volviste a ver a Andrea?

—Hace días vino a verme. ¿Sabes qué me dijo? Que ella también había sentido, cuando éramos chicos, predilección por mí.

—¿Y por qué no te lo dijo entonces? ¿Por qué esperó todos estos años? —pregunto, ansiosa de una respuesta que me dé la explicación de un misterio imposible.

—Ah, no lo sé: pero de todas formas, fue maravilloso. No importa que hayan pasado tantos años: lo válido es que me lo haya dicho al fin.

OTRAS PASIONES

—¿Qué leías en aquella época?

—Había superado la etapa de Los tres mosqueteros para comenzar con Dickens y Balzac.

—Pero aún no habías decidido convertirte en escritor.

—No. En ese sentido mi primer intento data de los diecinueve años.

—Ya hablaremos de eso... Luego que saliste del Instituto México, ¿dónde estudiaste?

—En el cum. Allí mis materias predilectas eran la historia sagrada y también la otra historia.

—¿Por qué te interesaba la historia sagrada?

—Porque la encontraba divertidísima y sumamente truculenta, como una novela.

—De las figuras de la historia sagrada, ¿cuál era tu predilecta?

—Siempre sentí gran admiración por Judit, una tipa maravillosa. Pero de todo, lo que más me impresionaba era la truculencia de que te hablé antes. Viéndolo bien, a la postre resultaba una historia muy poco edificante y en cambio una novela tremenda.

—Tan católico como eras, ¿pensabas en la Virgen y en Cristo?

—El Nuevo Testamento me gustaba menos. No sé por qué. De los santos, me caía muy bien santo Tomás: imagínate, un hombre que para creer en las heridas de Dios simplemente va y le pone el dedo en la llaga... Otro que me caía muy bien era san Juan.

—¿Te hubiera gustado ser alguno de los apóstoles?

—No, así estoy bien... Desde luego hay muchos santos a los que admiro enormidades, sobre todo santos del siglo XII o XIII: san Francisco, san Buenaventura y desde luego san Juan de la Cruz, quizá porque era poeta.

—¿Eso significa que hubieras querido serlo tú también?

—Considero que las novelas son poesía. Quizás el sentido de la santidad es lo único que vale la pena tanto como la literatura. Ahora me acuerdo que de chico leí mucho la Biblia.

—La lectura de la Biblia no era recomendada por la Iglesia.

—Lo ignoraba y francamente dudo que la Iglesia prohibiera la lectura de la Biblia. La religión no es tan tonta como suele creerse. Además, mi abuela era prominente dama católica —de la Acción, benefactora y todo eso—, y pues de algunos privilegios tenía que gozar.

—De tus maestros del CUM, ¿hubo alguno que haya ejercido sobre ti una influencia definitiva?

—Quieres que te hable de algún maestro de literatura, pero te confesaré que no recuerdo nada de eso; en cambio, tengo muy presente a mi maestro de geografía, Alec, que era magnífico.

—¿Dónde comenzó tu formación, tu gusto ya organizado por la literatura?

—En mi casa, leyendo lo que me daba la gana. La literatura que enseñan en las escuelas está organizada como para que los niños odien las letras. Lo veo con mis hijos, por ejemplo, que no tienen la menor idea de nada.

—No te importaban las clases de literatura, pero acabaste inscribiéndote en Filosofía y Letras.

—Me tocó la época de Mascarones.

—Dicen que fue maravillosa.

—Debe de haber sido, pero no tuve tiempo de percibirlo. Daban clases los grandes: José Gaos y todo el mundo... Sí, dicen que era glorioso, pero no me di cuenta, no percibí nada. Lo único que estaba muy claro en mi conciencia es que yo no quería ser nada de nada.

MUSIL Y LOS MACHETEROS

—Pero algo harías, ¿no?

—Mi padre era dueño de una fábrica y me invitó a que trabajara allá. Deseaba que comenzara desde lo más bajo.

—¿De qué era la fábrica?

—Nunca me enteré, pero trabajé de machetero. Allá me iba, trepado en los camiones, leyendo a Dostoievski, a Musil y a quien podía. Era feliz, entre otras cosas, porque me llevaba muy bien con los obreros.

—¿Tenías entonces una filiación política?

—Nunca la he tenido y me temo que así seguiré. Eso no me impide tener opiniones políticas. Lo que pasa es que eso de estar afiliado —en fila— es triste.

—¿Cuánto tiempo trabajaste en la fábrica de no se sabe qué...?

—Pues como tres años. Pienso que a mi padre yo le daba lástima, y con razón. En cuanto a mi madre, no sé qué pensaría: ella siempre ha dicho que prefiere a mi padre que a sus hijos. Le doy toda la razón: él es un hombre maravilloso.

—¿Fue entonces cuando te envió a Europa?

—Sí, para que aprendiera el valor del dinero... Y ya viste los resultados: aprendí a vivir sin él. Ese momento de mi vida es importantísimo porque entonces comencé a escribir. Mi ideal literario era Kafka.

—¿Quién te lo descubrió?

—Yo solo, en las librerías. Desde luego, aunque comencé a escribir a los diecinueve años, mucho antes había leído La metamorfosis, El castillo y todo eso.

—Pero no querías publicar, ¿por qué tanto misterio?

—Porque pensaba que la literatura era demasiado grande como para que pudiese tocarla.

COMO LOS MODERNISTAS

—¿A dónde te dirigiste?

—A París, naturalmente, ciudad que anhelaba ver con desesperación y por toda clase de razones... Haz de cuenta: como los modernistas.

—Allá ¿tenías contacto con los mexicanos?

—Con nadie. De aquí salí con Manuel Navarrete y con Miguel Barbachano, que es mi primo. En cuanto llegamos allá cada uno se fue por su lado.

—¿En qué ocupabas tus días?

—No hacía nada más que leer, pasear por la ciudad, ir a museos, escribir algo que era una especie de impresiones de viaje. De aquella primera estancia en Europa recuerdo otros países que me impresionaron mucho: Bélgica, algunas partes de Italia, Holanda y España, que fue importantísima, porque allí me enamoré... cosa que es fundamental.

—¿De quién?

—De un ser maravilloso y del cual salí huyendo como un cobarde... porque ella me hizo caso. Mira, es un acto del que me he arrepentido toda mi vida.

—Juan, si eras correspondido, ¿por qué huiste?

—Porque estaba muy inseguro respecto a mi futuro y sentí que no podía involucrarla a ella: huí por una idiotez clásica de los veinte años. Ella se llamaba María Luisa y yo le decía de cariño Mariquiqui. Recordarla ahora me resulta totalmente conmovedor —afirma Juan, apretando los dientes con terrible nostalgia—. Fíjate, ahora que mis libros se publican en España a veces pienso: "Ojalá que ella los vea..." —y ríe, para desvanecer la sombra de tristeza que de pronto nos cubre, como la noche que avanza.

—Si en este momento volvieras a encontrarla, ¿qué harías?

—Pedirle perdón... indudablemente eso haría —responde Juan después de una pausa muy larga, llena de fatiga, que lo aleja de mí.

—Además de las referencias que haces en tu Autobiografía de 1966, ¿Mariquiqui inspiró alguno de tus personajes?

—Nada más aparece en una novela que nunca terminé.

—¿Tuviste miedo de hablar de una experiencia tan viva?

—No: la dejé por incapacidad literaria.

—¿Qué es la capacidad literaria, de qué está hecha?

—Lo ignoro, pero creo que si algo te la da es la costumbre de escribir.

VUELTA AL D. F.

—Estuviste dos años en Europa, ¿verdad? ¿Cómo te sentiste de regreso a México?

—Muy bien. México me encanta y el D. F. también. Después de todo, ésta es mi ciudad: sus defectos son mis defectos; sus virtudes son las mías. Volví a vivir, como siempre, a casa de mis padres... y seguí escribiendo.

—Ya con una decisión absoluta, ¿no es cierto?

—Sí. Entonces gané el Premio Ciudad de México. Era 1956. Me lo concedieron por una obra de teatro: El canto de los grillos... También volví a la Facultad de Filosofía, ya en cu... pero no por gusto: más bien por no dejar.

—¿Quiénes eran tus compañeros?

—Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Luisa Josefina Hernández... entre otros.

—Pero tu viaje a Europa, ¿tuvo que ver con tu decisión de entregarte por completo a la literatura?

—En cierta forma sí, porque allá aprendí a admirar la belleza a través de las ciudades y los museos; leí mucho y de alguna manera la literatura se adentró en mí materialmente. Pero lo más importante es que me di cuenta de que deseaba estar al margen de la vida: verla, más que vivirla.

—¿Eras sincero?

—Siempre lo soy: te digo que ése era mi anhelo, pero también sabes que nunca lo conseguí. Todo el tiempo estoy en líos: soy un embrollo viviente. Para empezar, recuerda que llevo tres matrimonios —concluye Juan, riéndose.

—Con mujeres extraordinarias, por cierto. Pero a ver, cuéntame, ¿qué hacían tus compañeros de la facultad, de qué hablabas con ellos?

—Como todos escribían teatro, pues terminé haciendo lo mismo. Sólo hablábamos de eso.

—¿Así que escribiste teatro por imitación?

—Se escribe siempre por imitación, ya te lo he dicho; pero en el fondo yo deseaba ser cuentista.

—El teatro, ¿no te interesaba?

—El teatro me interesaba como literatura y no la literatura como teatro. Luisa Josefina fue mi maestra en esa época, me estimuló mucho. Es una mujer muy inteligente y muy brillante.

—Y para sostenerte, ¿en qué trabajabas?

—Entonces entré por vez primera a Difusión Cultural precisamente.

DIFUSIÓN, DIFUSIÓN...

—Háblame del famoso “décimo piso”. ¿Cómo era?, ¿quiénes trabajaban allí?

—Entré a Difusión porque Héctor Mendoza era amigo de Jaime García Terrés y de Juan Martín. El décimo piso era divertidísimo ya desde entonces. Éramos muy pocos, de modo que allí estaba también el Departamento de Publicaciones, que dirigía Henrique González Casanova... Los demás, como sabes, hacíamos la Revista de la Universidad. Allá iba todo el mundo, pero de planta estábamos Carlos Valdés, Tomás Segovia, Tito Monterroso y Rubén Bonifaz Nuño... Ya te digo, era una oficina muy divertida en la que la madre de todos era esa tabasqueña, increíble de lista y generosa: Alicia Pardo. Qué mujer tan extraordinaria, ¿te acuerdas de ella?

—Claro: gracias a ella entré a Difusión y también aprendí a trabajar en serio.

—Fíjate cómo es la vida: Alicia me habló para darme la noticia del Premio Ciudad de México... y ahora también me habló para informarme del Elías Sourasky, ¿qué te parece?

—Cuando ganaste el Premio Ciudad de México, ¿qué opinaron tus compañeros de Difusión?

—Ah, les dio mucho gusto, sólo Jaime se puso furioso. Creo que le dio coraje no haberse dado cuenta de que yo era yo. En fin, él era un jefe extraordinario, único, porque nos daba absoluta libertad para trabajar, porque permitía que fuéramos creadores absolutos de la revista. Desde luego que él opinaba y escribía su sección, pero nunca impuso su criterio estético o literario. Nada: libertad total. Mira, personalmente creo que al trabajar en la revista adquirí el hábito de escribir, la disciplina.

—En su momento, ¿qué significó la Revista de la Universidad?

—Muchas cosas, pero sobre todo fue un taller literario para toda mi generación. Escribíamos de todo. Yo, por ejemplo, comencé a hacer crítica de arte una vez que el encargado de hacerla falló. Por eso aprendí tanto: hacíamos traducciones, antologías, de todo. Por otra parte, no gastábamos el tiempo en hacer política: los ratos libres jugábamos espadazos. Para mí, la revista fue importante también por otras razones: me permitió conocer a quienes todavía son mis mejores amigos: Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Juan José Gurrola, Carlos Valdés, José Emilio Pacheco. Nos pasábamos el tiempo hablando de literatura, de teatro. Después vino la maravillosa época de la Casa del Lago.

NUEVA YORK, NUEVA YORK

—Pero antes habías hecho otro viaje, ¿no es cierto?

—A Nueva York, gracias a la Fundación Rockefeller, que me becó.

—¿Qué hiciste allí?

—Vivir una vida maravillosa, sin problemas económicos. Imagínate, Meche y yo ocupábamos una casita cerca de la Quinta Avenida. Me dediqué a ver teatro y más teatro, iba al Actor's Studio todo el tiempo.

—Y allí, entre gentes tan importantes, ¿no te sentías inferior?

—Para nada, al contrario: me sentía superdesarrollado porque entre otras cosas sabía más que ellos, era más culto, no tenía ambiciones y tenía más mala leche... Por si fuera poco, yo estaba seguro de que el Museo de Arte Moderno, el Museo de Arte Metropolitano eran míos, me pertenecían, estaban allí para que los viera cuando se me antojara.

—¿Y no extrañabas a México ni a tus cuates?

—Soy un monstruo; nunca extraño nada.

—No lo creo: la literatura revela, en cierta forma, añoranza constante.

—Cierto: pero la literatura es antes que nada una voluntad de recrear, de recuperar o de hacer cosas que nunca han existido.

—De Nueva York, ¿adónde fueron?

—A Europa. Con dinero y un pase para viajar en los trenes de primera. Pero como Meche y yo estábamos tan fachosos, no nos dejaban subir.

—Debió de ser curiosa esta segunda experiencia en Europa: ibas con dinero, estabas casado...

—Ya desde mi primer viaje las cosas se me hicieron muy precisas, así que en el segundo fui al reencuentro de ciertos lugares, ciertas ciudades: París, Brujas, que es una ciudad maravillosa. Lo más importante de este viaje fue que me permitió satisfacer ciertas manías.

—¿Cuál, por ejemplo?

—Toda mi vida soñé con visitar la casa de Strindberg, en Estocolmo, así que Meche y yo hicimos el viaje. No te imaginas la cara de sorpresa del cuidador del museo —donde hacía tres meses no se paraban ni las moscas— cuando le dije que era mexicano y que había hecho todo el viaje sólo por estar en esa casa. Valió la pena: la impresión fue única.

—De lo que viste en esa casa, ¿codiciaste algo?

—La retorta donde Strindberg pretendía hacer oro. Estaba loquísimo. Recuerdo también con especial cariño Viena y Hamburgo, sobre todo Hamburgo.

¿Sabes? Nunca me sentí ni me sentiré subdesarrollado por una razón: he tenido oportunidad de ver la puesta en escena de La cantante calva en París, Nueva York, Londres y Berlín. De todas, la mejor es la que dirigió Juan José Gurrola en la Casa del Lago.

—Durante todo ese viaje, ¿mantuviste el contacto con México?

—Desde luego, sobre todo porque seguí mandando mis colaboraciones a la revista. Y a México en la Cultura. Una vez, como vi que no me publicaban nada, le envié a José Emilio una carta donde terminaba diciéndole: "Me meo en todos ustedes desde una considerable altura..." Si aún la conserva, dile que te la enseñe.

GENERACIÓN VA, GENERACIÓN VIENE

—Háblame de tu generación.

—No sé si habrá sido importante, pero al menos fue coherente. Me atrevo a suponer que abrimos campos para la cultura mexicana: fuimos los primeros en hablar mal de los tres grandes de la pintura y del muralismo; en cambio nos mostramos adoradores de los Contemporáneos. Fuimos los primeros en dejar de creer en los héroes nacionales. Tampoco pensábamos en términos de "cultura", sino en divertirnos... eso siempre es sano. No éramos solemnes, ni aburridos. Después, cuando Juan Vicente Melo dirigió la Casa del Lago, se hicieron cosas importantes. Un ejemplo: allí expusieron los mejores pintores mexicanos: Cuevas, Felguérez, Rojo...

—Si adoraban a los Contemporáneos, ¿cómo veían a Octavio Paz?

—Como a un dios, desde luego.

—Rulfo y Fuentes ya eran figuras grandes, ¿los respetaban?

—Rulfo es un escritor magistral, único, genial.

—Si hablas de un escritor como un ser “genial”, ¿cómo calificas tu propia tarea literaria?

—Te confieso —modestia aparte— que nunca he sentido que estoy haciendo algo importante al escribir: sólo me doy un placer que no tiene comparación. Como escritor, mis propósitos no están relacionados con la cultura sino con la creación y por eso me resulta curioso que en mis comienzos, y ahora, esté la marca de un premio.

LA REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

—Tú editaste en su segunda época la Revista Mexicana de Literatura, ¿verdad?

—Tomás Segovia me propuso que la dirigiera con él. Luego me fui a Nueva York y a mi regreso me reincorporé al grupo. La hicimos durante cuatro años.

—¿Qué opinas de ella?

—Considero que fue una revista bien importante, entre otras cosas porque revelaba el buen gusto y los intereses de una generación. Allí aparecieron Inés Arredondo e Isabel Fraire, dos amigas a quienes estimo y admiro como profesionales. Creo que a fin de cuentas es significativo que nuestra generación haya hecho dos revistas importantes: la de la Universidad y la Mexicana de Literatura.

—Y de SNOB, ¿qué me dices?

—Fíjate que ahora pegaría mucho, pero entonces nadie la leía, aunque era muy divertida, muy libre... Yo creo que nos pasamos la vida haciendo siempre la misma revista —dice Juan, entrecerrando los ojos como si deseara precisar su visión de estas publicaciones.

—Y a esos escritores o pintores que fueron tus amigos, ¿puedes juzgarlos como crítico de sus obras?

—Eso sería muy difícil. No sé si son grandes artistas porque son mis amigos; o si son mis amigos porque ya eran grandes artistas. La objetividad no existe y menos cuando pretendes enjuiciar a un amigo.

—Pero ustedes, las gentes de tu grupo, ¿se sentían importantes?

—Creo que no: simplemente éramos gentes que estaban en lo suyo. Hacíamos nuestro trabajo por vocación, por deseo, por necesidad... Ya te digo: queríamos hacer cada uno lo suyo de la mejor manera posible.

—¿Crees haber hecho “lo tuyo”?

—La literatura es tan grande que no creo haberla tocado siquiera... Ni aun cuando he escrito tantos libros.

—Pero algo sentirás, cuando juegas a ser ciertos escritores, como dijiste antes.

—Pero uno sabe que está jugando, que imita... A fin de cuentas estás consciente de que no eres ni el Corsario Negro, ni Tarzán, ni Musil... sino tú mismo.

RECUENTO

—En tu Autobiografía declaraste que en tus obras no pasaba nada porque deseabas que ocurriera todo, ¿hoy opinas lo mismo?

—No exactamente. Fue una declaración irónica. Trato de que en mis libros aparezcan ciertas imágenes que me obsesionan y que son mis fantasmas inevitables en términos de lenguaje.

—¿Con qué lenguaje te expresas literalmente: con el de tu infancia, con el de aquí, con el de los libros que has leído...?

—Con una combinación del idioma de aquí y el de Mérida y con cierta cultura literaria que es producto de la fascinación. Leo para divertirme, no para aprender.

Por otra parte, yo creo que la literatura no se "aprende", se capta por ósmosis. Escribir, en cambio, es un oficio. En cuanto a las armas con que me enfrento a la tarea de escribir, pues allí está el bagaje que te da haber leído Tarzán o haber tenido tiempo de vivir un poco.

—¿Qué es "vivir un poco"?

—Pasar los días. Eso: ver amanecer, calles, árboles, gente; ver cómo crecen tus hijos, contemplar a la mujer que amas, conversar con tus amigos... y también comer y beber lo mejor posible... Conste que sigo flaco.

—Todos tus personajes son flacos también: ¿odias la gordura?

—No, mi padre es inmensamente gordo y lo adoro.

—Si esto es para ti la vida, ¿qué son los sueños? O mejor dicho, ¿sueñas?

—No siempre y sólo algunas veces tengo clara conciencia de ellos. Pero confieso que a veces siento nostalgia de lo que soñé.

—Un hombre que nunca extraña nada, como dijiste, supongo que ignora la desesperación.

—No. Yo la conozco; pero mira, superiores a la desesperación y la nostalgia tienen que ser la curiosidad y la esperanza.

—¿Qué es lo que más despierta tu curiosidad?

—La vida. Sí, a lo bestia y en general. Por eso es que soy un escritor optimista: porque me interesa la vida, creo en ella, la amo... Lo cual no me quita creer en la muerte.

LA INTERVENCIÓN

—Para terminar, háblame de tu última novela.

—Se llama Crónica de la intervención, pero no tiene nada que ver con la francesa, sino con la intervención del arte en la vida. El original consta de más de mil quinientas páginas y la escribí en más de un año. Sobra decirte que en todo ese tiempo el original sufrió toda clase de modificaciones.

Está escrita en treinta capítulos y cada uno de manera distinta: hay diarios, cartas, diálogos, descripciones. Aspiro a que sea una novela que interese, pero desde luego su lectura no será fácil. Luego, está llena de referencias literarias a mis autores predilectos. Ojalá que la lean, pero nunca escribo con la conciencia de "los lectores". Como te dije alguna vez: soy mi primero, mi único lector, el que se deslumbra antes que nadie con lo que sale de mi imaginación. Pero no me es fácil juzgar esta obra, no puedo ser objetivo... Porque a ver, dime, ¿quién puede serlo?

RUBÉN SALAZAR MALLÉN

(1978)

DURANTE MUCHOS AÑOS mi relación con Rubén Salazar Mallén fue telefónica. Alguna vez fui a su casa de Tejocotes 18 para entregarle un libro o dejarle un recado; los ladridos de un perro policía me marcaban la distancia. Desde luego ansiaba charlar con un hombre que tiene fama de inteligente, amargo y temible y que, en mi imaginación, había hecho una especie de voto de modestia o sacrificio para mantenerse siempre lejos del éxito.

Naturalmente, en la unam tuve nociones de quién era, me hablaron de sus novelas y sus colaboraciones en El Universal Ilustrado, en Hoy y, sobre, todo del escándalo que causó su novela Cariátide (1932), responsable de la consignación penal de Salazar Mallén, Samuel Ramos y Jorge Cuesta por haberla publicado en la revista Examen, y causante de la disolución del grupo Contemporáneos.

Cariátide ganó muchas batallas después de muerta: levantó las mordazas que sometían a los escritores mexicanos a un lenguaje pulidito y decente, lleno de puntos suspensivos. Lo que Salazar Mallén puso en ellos fueron palabrotas, escándalo y finalmente la libertad.

Nuestras conversaciones telefónicas se convirtieron en charlas amistosas cuando don Rosendo Gómez Lorenzo, a quien recuerdo con

afectuosa gratitud, me llevó a las páginas editoriales de El Universal. Una tarde me atreví a decirle a don Rubén que me gustaría hacerle una entrevista. Esperé cinco años y por fin, hace unos días, nos encontramos en su nueva casa, que está en una colonia extrañísima, al sur de la ciudad.

El propio Salazar Mallén me abre la puerta y me conduce a su estudio: cuadros, libros, un mapamundi y una escultura maravillosa de Fidias Elizondo donde la pareja se entrelaza, desnuda, en un abrazo conmovedor y pleno.

—Me gusta más que la escultura de Rodin. Mire, véala por todos lados. Tiene una línea realmente magnífica.

Don Rubén se ausenta unos minutos para traer un sacacorchos. Mientras vuelve, me dedico a ver las estanterías. Aquí están las amistades a las que este hombre ha sabido ser fiel a través de años, famas y desprestigios: Torres Bodet, José Rubén Romero, Huerta, Zea, Rulfo, Sabines.

—En ese estante he puesto mis libros dedicados. Esa edición del Dr. Atl es maravillosa. La dedicatoria es la más bonita que me han puesto. ¿Usted conoció al Dr. Atl?

—No. Iba a la Universidad Femenina, donde estudié sólo un año, a dar conferencias y luego invitaba a las muchachas a comer comida china. Nunca fui porque le tenía miedo.

—El Dr. Atl era un viejo verde pero no les hacía nada: se conformaba con besar a las muchachas. Eso era todo.

—¿Cuándo lo conoció?

—En 1943, cuando hizo erupción el volcancito aquel, el Paricutín.

—En Las ostras o la literatura usted expone un concepto muy personal de lo que es la literatura frente a las demás artes.

—Siempre he dicho que la pintura es una artesanía presumida.

—Pero la literatura tiene mucho de artesanal.

—La literatura es la única arte porque es la única que llega a la expresión y la comunicación efectiva. Le llega a uno hasta lo más profundo. Las demás llamadas artes se quedan únicamente en los sentidos.

—¿Por qué dice las llamadas artes?

—Ya se lo dije: porque frente a la literatura, no las considero como tales. Claro que la literatura tiene su parte de oficio, pero lo desborda muchísimo.

Sobre su escritorio —DM Nacional gris, de oficina— tiene unomásuno. En la primera plana está el retrato de Octavio Paz, que acaba de recibir el Premio Nacional de Literatura.

—Qué bueno que le hayan dado el premio a Paz, ¿no le parece?

Don Rubén guarda silencio unos segundos, se vuelve hacia su máquina de escribir, que cubre una capucha de felpa con hongos de fieltro superpuestos, y me dice:

—Quiero mucho a Octavio, aunque a veces nos peleemos. Lo conocí de chamaco. Era muy hermoso, parecía un angelito de retablo. No por otra cosa se enamoró de él Pellicer. Sí, también fue por eso que "los Barandales" Enrique Ramírez y Ramírez, Pepe Alvarado, José Rivera Albarrán, Rafael Vega Córdoba, Rafael López Malo y Salvador Toscano le apedrearon la casa.

—¿Y cómo eran sus relaciones con Paz?

—Primero de estudiante mayor a estudiante de prepa. Él tenía entonces gran devoción por Manuel Moreno Sánchez, que fue mi compañero en Leyes. Octavio y yo nos íbamos de Leyes al Zócalo para tomar "el rápido

de las seis". ¿Lo conoció? No, claro que no. Era un tranvía que sólo hacía unas cuantas paradas y llegaba hasta Mixcoac.

—¿De qué hablaban en esas caminatas?

—Siempre de cuestiones literarias. Él, entonces, sabía oír; es más, esperaba a que le hablaran, estaba ávido de escuchar. Éramos buenos amigos pero, insisto, aunque hayamos tenido problemas creo que aún nos estimamos.

—¿A qué se debió el distanciamiento?

—Se enfrió por una cosa insignificante: en 1931 se publicó la Antología de poesía española de Gerardo Diego. Era un libro grueso y caro. Octavio, que supongo no pudo comprarlo entonces, me lo pidió prestado y no me lo devolvió. Por ese motivo se retiró algo de mí. Yo creo que le daba pena. Luego se fue a España y escribió aquel poema "No pasarán". Lo leí y escribí un artículo en El Universal, donde lo llamé "oportunista". Me contestó con una carta furibunda. Mire, creo que la tengo guardada por aquí. —Don Rubén abre y cierra carpetas de donde surgen firmas y manuscritos de Pijoán, Recasens Siches, Ramón Gómez de la Serna, todas fechadas en 1937. Mientras las leo y tengo entre las manos, Salazar Mallén se me queda mirando y me pregunta muy serio:

—Oiga, ¿usted quiere y admira mucho a Paz?

—Pues la verdad sí: mucho, muchísimo. Es un escritor maravilloso y un conversador muy brillante. Todo en él es inteligencia, por eso siempre que hablo con él me siento intimidada.

—Hace bien en quererlo, en admirarlo. ¿Dónde estará esa carta? No la encuentro, pero mire, aquí está mi título —un papel azul mecanografiado y un poco deshecho donde se leen las firmas de quienes fueron sus sinodales: José Bremer, Antonio Caso, Miguel Lanz Duret, Antonio Martínez Báez y Luis Chico Goerne. Está fechada el 20 de marzo de 1934—. No encuentro la carta esa, pero en cambio mire esta otra: es de Miguel N. Lira, ¿qué fecha tiene?

—Veintisiete de abril de 1956.

—Éramos muy amigos, desde la preparatoria, donde fuimos compañeros. Ah, mire esto —y me extiende un fólder gris donde puedo ver manuscritas con letras desiguales: "Restos de Cariátide", en las primeras páginas (papel revolución, amarillo) hay otras señales. Marcadas a mano, el texto tiene indicaciones para la imprenta: "20 cuadratines, tipo de 10 en 12". Después, con lápiz, "Cariátide: novela de Rubén Salazar Mallén, México, 1932".

Siento la emoción de tener en las manos los restos de la obra, el mito y su escándalo; me daña ver las marcas de un texto que pretendió llegar a la imprenta y que murió sin alcanzarla —como muchas personas que van a su trabajo y quedan muertas a mitad de la calle—. Quiero retomar la conversación por este lado, pero Salazar Mallén insiste:

—Sí, Octavio y yo fuimos grandes amigos. Me parecía extraordinario por su ímpetu, por su capacidad siendo tan joven. Pero le gustó la fama y se echó a perder.

—Y a usted, ¿no le hubiera gustado ser famoso?

—En realidad me llama la atención. Pienso que la conquistaré: aún me queda tiempo.

—Dice que a Paz le hizo daño la fama, ¿no cree que lo dañaría a usted si la alcanzara?

—No, porque ya la conquistaré a buena edad, juntito al panteón —y se ríe de una manera que resulta incomprensible y dolorosa.

—¿Cree usted que la fama ejerce sobre todo el mundo los mismos efectos devastadores?

—Hay gente muy sencilla: Efrén Hernández, por ejemplo. También era sencillo Villaurrutia, pese a su ironía, que realmente era mucho más que eso. ¿Sabe que él fue quien me puso el apodo de Burrén? Un día que estábamos platicando le pregunté: "¿Por qué eres joto si hay mujeres tan bonitas?" Y él nada más me miró y me dijo: "Ay, Burrén..." —Vuelve a reírse, ahora con mucha emoción—. En aquella época era terrible insulto llamar a una persona "joto", "cuarenta y uno". ¿Ya sabe usted por qué se les llamaba así? Porque una vez, en la época de Porfirio Díaz, la policía

encontró en una fiesta a cuarenta y un jotos vestidos de mujer. Fue un escandalazo. Bueno, pues así como era un insulto decirle a alguien joto, también se decía que los escritores y los poetas eran golfos, sinvergüenzas, casi malvivientes.

—¿Por qué dice "escritores" y "poetas"? ¿No son la misma cosa?

—Hay cierto matiz. El poeta tiene licencias; el escritor en prosa no las tiene y en cambio son mayores sus exigencias.

—¿Por qué no seguimos hablando de Contemporáneos?

—Me invitaron a colaborar en su revista Villaurrutia, Torres Bodet y Ortiz de Montellano. Estábamos en Preparatoria. Me gustó, pero un día se le ocurrió a Bernardo Ortiz de Montellano (a quien Villaurrutia llamaba Berasno) integrar el grupo y apareció la revista con un directorio. En él estaba yo. Eso me causó un gran disgusto, porque después de todo no me consultaron, no me pidieron mi autorización para incluirme. Colaboré en el número 8 de la revista (enero de 1929, cincuenta centavos el ejemplar) con Cinta...

Don Rubén me allega el ejemplar, muy bien impreso, en cuya portada se leen los nombres de Genaro Estrada, Ortiz de Montellano, González Martínez, José y Celestino Gorostiza, Torres Bodet, Samuel Ramos y Villaurrutia.

—¿Y entonces?

—Protesté y se agriaron las relaciones, pero seguí colaborando hasta el número 32 de Contemporáneos. Claro que continué siendo amigo de todos, excepto de Bernardo. Fui muy amigo de Cuesta: era un intelectual, un pensador, un hombre de mucho talento, extraordinario sin hipérbole.

—¿Y Ermilo Abreu Gómez?

—No quiero hablar mal de él, porque lo quise mucho, pero francamente era muy inferior a su fama. No lo desprecio, lo veo objetivamente.

—De todos los Contemporáneos, ¿quién ejerció mayor influencia sobre usted?

—Samuel Ramos. Hablábamos sobre todo del tema que luego expuso Octavio Paz en El laberinto de la soledad: el complejo del mexicano, su manera de ser. Entre Samuel y yo había un auténtico intercambio de ideas.

—¿Es cierto que usted inventó el término malinchismo?

—Creo que sí. De eso hablaba también mucho con Villaurrutia, quien no aceptaba la designación de "complejo de Malinche", pues quería que se

dijera “tlaxcaltequismo”. Pero a mí me pareció injusto: pobres tlaxcaltecas, ellos qué culpa tienen.

—¿Cuándo o cómo habló por vez primera del famoso “complejo de Malinche”?

—Escribía en Todo, la revista de Jorge Piñó Sandoval. Estaba muy amolado, sin dinero, porque salí mal del almazanismo. Un día, buscando el tema para un artículo, se me ocurrió escribir sobre el “complejo de la Malinche”, es decir, el complejo de inferioridad de los mexicanos frente a los extranjeros.

—¿Cree que subsiste con la misma intensidad de entonces?

—Peor. Actualmente hay muchos mexicanos de rodillas ante los gringos o ante los soviéticos. Siempre el complejo de la Malinche.

—Usted menciona el tema y por eso recuerdo que hace mucho tiempo hubo un escándalo muy célebre en el medio literario relacionado precisamente con su teoría y El laberinto de la soledad.

—Emmanuel Carballo opinó en México en la Cultura, el suplemento de Novedades que entonces dirigía Fernando Benítez, que en El laberinto de la soledad Paz tomaba ideas mías. Octavio se engalló y contestó en un artículo que las ideas no eran privativas de un solo escritor y que finalmente “el león se alimenta de cordero”. Eso me dio mucha rabia y

me disfracé de cordero. Ricardo Salazar hizo una foto muy célebre. Mírela —y me extiende el dossier de todo el asunto. En efecto, en la respuesta de Salazar Mallén titulada "El cordero le responde al león" (15 de febrero de 1960), la ilustración es una fotografía en que está cubierto literalmente con una piel de cordero— ... Fue un asuntito muy divertido, se lo aseguro. Cuando pueda, lea lo que se publicó en Novedades al respecto.

—Y pasando a otra cosa, ¿cómo empezó a colaborar en Letras de México?

—Porque fui muy amigo de Octavio G. Barreda, un gran tipo, extraordinario y que, además, no creía en mí, no me tomaba en serio. Sí, no pensaba que fuera a llegar a nada como escritor. Claro que me lo decía de manera afectuosa; en cambio Torres Bodet, Villaurrutia, Cuesta, creían mucho en mí. Pensaban que iba a ser el novelista de la época y es que yo escribía mucho, pero después quemaba los originales.

—¿Por qué? Eso me parece suicida.

—Por gusto. Me encantaba quemar mis cosas.

—¿No sería miedo a la crítica?

—En realidad yo sabía que iba a llegar más allá, cada vez más allá.

—Pero esas novelas, ¿se las leía a alguien?, ¿alguno de sus amigos lo desanimaba o cómo es que usted acababa por quemarlas?

—Pues sí, se las leía a un amigo: Carlos Rojas Junco. Ahora escribe en las páginas editoriales de El Nacional. Le decíamos el Mudo. Siempre ha sido muy inteligente, pero entonces nunca hablaba. Era capaz de reírse, cimbrándose todo, sin producir un solo sonido. Él leía mis novelas y dos o tres personas más. Pero luego yo, ya solo en mi casa, las quemaba. Y es que tenía la convicción de que iba a llegar siempre más allá.

—¿Y no le daba horror desperdiciar tanto talento?

—No creo tenerlo. Lo que tengo es ganas de vivir, sensibilidad.

—¿No basta eso para ser un buen novelista?

—No, porque falta un ingrediente importante: la disciplina. Y ésa también la tengo —me mira con una seguridad total—. No importa nada, se lo aseguro: llegaré.

—Pero ¿no siente, ahora, haber perdido tanto tiempo destruyendo su trabajo?

—Nunca se pierde el tiempo. Uno siempre aprende.

—¿Sigue quemando sus obras?

—Ya no estoy en época de quemar.

—¿Desde cuándo escribe novelas?

—Hace muchísimo tiempo. ¿Quiere ver una cosa? Abra por favor esa puerta. Bien. Saque el legajo forrado con papel de colores. Es mi primera novela: véala, si quiere.

En efecto, forrado con el póster de los Primeros Juegos Deportivos Centroamericanos (1926), veo el legajo unido con un pespunte de cáñamo. Se titula: El cinema de los bienaventurados.

—Lea por favor el epígrafe —sugiere Salazar Mallén.

Manuscritas con lápiz tinta en el ángulo inferior de la primera página, leo estas palabras: “El cielo es como un teatro. El público lo forman los bienaventurados, los que se salvan”. —Ramón Pérez de Ayala. Después hojeo un poco las páginas y me doy cuenta de que en ellas aparecen los augurios del México de hoy, sepultados por la publicidad: la sociedad de consumo en el mundo de la miseria. Abundan en el texto los “cinemas”, el coñac Martell, títulos de películas, nombres de directores, marcas. Y luego, al pie de la página treinta y seis, una frase que me da risa:

“Sacrosanta cofradía de la juerga. Inscríbase. ¿Es usted socio de este garden tea? La juerga es la cuadratura del círculo, resuelta...”

—Don Rubén, si no le interesaba publicar, ¿piensa que basta escribir?

—No, porque es uno vanidoso, le gustan los halagos; no, porque es uno estúpido y pretende ser inmortal.

—Me estaba contando de Octavio G. Barreda.

—Él y yo siempre estábamos intercambiando chistes. Era un malvado. Hacía cosas muy raras y muy graciosas. Una vez estábamos en la esquina de Madero y Monte de Piedad cuando él comenzó a hacer mímica, como si estuviera ensartando una aguja. Lo hacía primero con una mano y luego con la otra. La gente comenzó a rodearlo y a mirar. Cuando Octavio consideró que tenía bastantes mirones, nada más se metió las manos en los bolsillos y se marchó. En otra ocasión fue a visitar a unos amigos. Como no los encontró, mientras aguardaba que regresaran se puso a cambiar todos los muebles de lugar. Cuando volvieron los dueños de la casa, no reconocían nada. En fin, son anécdotas; pero por otra parte debo decirle que en su revista colaboré pocas veces. En esa clase de cosas soy muy irregular.

—Pero en el periodismo diario usted nunca falla.

—No, porque eso es chamba. Como dijo Pepe Alvarado, es mercancía.

—Cuénteme, ¿cómo fue a dar a la revista Metáfora?

—Margot Valdés Peza fue mi compañera en la preparatoria y desde entonces seguimos siendo muy amigos. Se casó con un gringo muy rico, Edward G. Busch, quien hizo la primera ruta aérea México-Morelia-Huetamo. Yo fui su apoderado. Una vez llegó Margot a decirme: "Mira, tengo dinero para instituir una beca, pero no quiero concederla nada más así. ¿Por qué no organizamos un premio literario que lleve mi nombre?" Me pareció buena idea y quedé encargado de los trámites legales. Se hizo la convocatoria y en el concurso ganó Jesús Arellano. Entonces la beca era de trescientos pesos mensuales durante un año. Así fue como Arellano y yo nos hicimos amigos. Me leía poemas insultantes de tan malos. Entonces me pidió que colaborara en Metáfora. Acepté, porque el vino es igualitario. Tomábamos muchas copas y pasé a formar parte de la palomilla. Nos juntábamos Huerta, Sabines, Eglantina Ochoa Sandoval, Silva Villalobos, Montes de Oca, que empezaba apenas. Bebíamos con denuedo en la redacción de la revista, que estaba en una vecindad de cuatro o cinco patios, en la calle de Riva Palacio, en la colonia Guerrero.

—¿Por qué no hablamos de "la mercancía", de su trabajo periodístico de tantos años en El Universal?

—Significó mucho para mí. Me impulsó al periodismo Lanz Duret, el viejo, que fue uno de mis sinodales. Le gustó mi examen y me invitó a escribir en su periódico. Ya en 1924 había ganado un concurso literario en El Universal Ilustrado con una novela breve, y antes, fíjese lo que son las cosas, empecé como cronista deportivo. El Güero Heuer, que después fue director del Banco Cinematográfico, era presidente de la Federación

Deportiva Estudiantil. Un día me lo encontré y me dijo que necesitaba boletines para los periódicos. Yo tenía cierta práctica porque había trabajado en Policromías, el periódico estudiantil más importante. Primero, porque salía con regularidad, segundo porque contaba con tres ediciones: semanaria, mensual y trimestral. En realidad eran dos revistas y un desplegado. Su director era el Chato Antonio Helú. Allí colaboraban Heuer, Carlos Toussaint y Ritter, Carlos Roel, Juan Bustillo Oro, todos compañeros de la prepa y luego gente de cine. Cuando Heuer me llamó hice contactos en El Universal. El encargado de la sección deportiva era un españolito llamado Graciano Díaz Fernández, Guardametas. Él me dijo: "Véngase conmigo en calidad de ayudante".

—¿Y sabía usted algo de deportes?

—Siempre me gustaron mucho el básquet y el béisbol. Entonces, claro, yo no tenía ideas sociales sobre del deporte.

—Y ahora, ¿las tiene?

—Pienso que el deporte adormece y distrae. Es una especie de mariguana que el gobierno le proporciona al pueblo para que le permita mangonear con tranquilidad. La política es eso: mangonear. Mire, en la Historia de las ideas políticas lo explico: la política es una serie de mecanismos para dotar de impunidad a un género especial de granujas que se llaman políticos.

—Y en sus funciones de cronista deportivo, ¿cómo escribía usted?

—Inventé varios estilos. Me acuerdo que una vez escribí una crónica que hasta llamó la atención de los deportistas —que son unos animales— porque era un diálogo entre dos sillas. Me divertía porque usaba mi imaginación, cosa que no hacen los deportistas, que sólo están dotados de puños y patas.

—¿Y firmaba las crónicas deportivas con su nombre?

—No, tenía dos seudónimos: El licenciado Alacrán, para el diario, y para el gráfico: Paul Borón.

—¿Y de dónde sacó esos nombres?

—Mi cuñado, Luis Enrique Erro, ¿lo conoce usted, sabe quién es?

—Claro que sí. Fundó el Observatorio de Tonantzintla y escribió una novela que todavía me gusta: Los pies descalzos.

—Bonita novela, pero injustamente considerada. Bueno, Erro y Velázquez Zubikurski hicieron en 1918 un periódico estudiantil que se llamaba San-Ev-Ank.

—Y eso, ¿en qué idioma está, qué significa?

—No está en ningún idioma ni significa nada. Ellos tenían allí una columna que firmaban con el seudónimo de Paul-Borón, Paul-Borín y Paul-Bareda. ¿Verdad que era chistoso?

—Bueno, ¿y el otro seudónimo: licenciado Alacrán?

—Yo iba a Leyes porque mi madre quería que fuera un profesionista. Claro que hubiera preferido ser un vago, pero por darle gusto a ella fui abogado.

—¿Se arrepiente?

—Eso no tiene importancia. Además, estuve en el mejor bufete de México: el de Luis Chico Goerne. Era un hombre sensacional: sabía mirar de frente.

—Fue su sinodal, ¿no es así?

—Claro, pero lo conocí desde antes en la Libre de Derecho, donde daba clases.

—¿No estudió usted en la UNAM?

—En varias partes. Mire, primero me expulsaron de la prepa por escalafón: primero por un día y luego ya definitivamente. Tuve que irme a la Normal a completar mis estudios preparatorios y de allí salté a la Libre de Derecho, de donde me expulsaron también.

—A ver, ¿por qué lo expulsaron de la prepa?

—Había un maestro —se apellidaba Gadski— que siempre iba a presumirnos de sus viajes por Europa. Entonces Europa era un continente lejano, pero el caso es que nos contaba que había ido y había encontrado a una aristócrata o noble. Eso me chocaba mucho. Un día que me pidió la clase le contesté: "En Europa, donde las princesas están sentadas en la banqueta esperando a que lleguen los tontos..." ¿Le cuento otra anécdota? —pregunta Salazar Mallén, luego de reírse un buen rato—. José Romano Muñoz, que era profesor de filosofía en la preparatoria, me expulsó porque una vez llegué a su clase disfrazado de mujer. Romano era un hombre muy solemne y, sin embargo, tuvo que reírse.

—¿Había mujeres en la prepa?

—Pocas. Recuerdo que estaban Esther Chapa, su hermana, María Luisa Santillán. El tercer piso del primer patio lo ocupaban ellas y por eso le llamábamos El Gineceo. Había una prefecta que se llamaba Prócula —¡qué nombre!— y que estaba casada con un tipo al que le decíamos el

Indio Verde. Ellos cuidaban a las muchachas y nosotros teníamos que ingeniárnoslas para verlas —concluye, riéndose como un muchacho.

—En fin, volviendo al periódico, ¿cómo pasó de cronista deportivo a las páginas editoriales?

—Por culpa de Lanz Duret, como le digo. Además, las transiciones son muy usuales en mi vida.

—Sé que usted ha sido anarquista, comunista y que en 1939, en Rotofoto, se declaró militante del fascismo.

—Así es, y lo explico muy bien en el libro que voy a publicar: Utopías del siglo XX. Lea por favor —y me indica un párrafo: "He militado, con más o menos intensidad y más o menos prolongadamente, en el anarquismo, el comunismo y el fascismo; a más de haberlo hecho, por supuesto, en la peculiar democracia mexicana. Ese ir de una posición a otra no se apoyó en el capricho, ni fue el fruto del azar. Las diversas actitudes que he adoptado tuvieron su origen en el afán de encontrar solución a los problemas del hombre, pero, debido a mi disposición crítica, remataron siempre en la decepción. Me dolió reconocerlo y apartarme, pero lo hice. Otros no lo hacen, porque los más de los hombres se niegan a confesar y a confesarse que han fracasado. La mayoría prefiere persistir en el error. Es amor propio y también pereza".

—¿Está usted decepcionado de todo?

—Sí, de todas las corrientes políticas porque todas apoyan la cleptocracia, que es lo único efectivo en la política. Mire, la política es una manera de conseguir la rapiña impunemente. Hay un párrafo de san Agustín que le encantará —toma un libro y me lo ofrece—. Lea por favor: "Los reinos son bandas de ladrones que han conseguido la impunidad..." Fíjese —dice Salazar Mallén—, ya san Agustín presentía México. A ver, siga leyendo: "Luego, sin la justicia, ¿qué son los grandes reinos, sino grandes pandillas de ladrones?"

—Y ahora, ¿cuál es su posición política?

—Pienso que por desgracia estoy volviendo al anarquismo, del cual salí. Fui un anarquista raro, nietszcheano, digamos. Se me trasroscó en el cerebro o donde haya sido, y luego leí a Max Stirner, autor de El único y su propiedad. Mire nada más con qué empieza: "Soy el único y el mundo es mi propiedad". Bonito juego, ¿no? Leí después a Proudhomme, Kropotkin y otros. Fui anarquista solitario en mi época preparatoriana. Hacía propaganda verbal y amistosa. Así vino el fracaso vasconcelista —esto era 1929— y de eso se aprovechó un amigo mío, Evelio Vadillo... ¿Sabe quién era?

—Uno de sus personajes...

—Vadillo pasó veinte años preso en la URSS, ¿sabe por qué? Porque se le ocurrió pintar en el baño público: "Muera Stalin". ¿Quién iba a imaginarse que alguien sabía español en Rusia? El caso es que lo aprehendieron. En esa época que le digo, al fin del vasconcelismo, conocí

a Vadillo. Discutimos mucho acerca de la libertad. Él decía que mientras el anarquismo carece de métodos, el comunismo va hacia el no gobierno. En fin, para 1930 me incorporé al comunismo. Vadillo fue el comunista más importante de México. Pepe Revueltas y yo iniciamos, desde entonces, una competencia a ver quién caía más veces en la cárcel. Yo le iba ganando cuando deserté del comunismo, en 1932.

—¿Por qué desertó?

—Mire, en Peña Pobre daban conferencias los líderes del partido. Le advierto que nos prohibían leer libros sobre comunismo y únicamente nos enterábamos por las cosas que decían Laborde y Lafarga. Yo empecé a tener dudas y decidí leer a escondidas. Entonces descubrí que el comunismo inducía a la dictadura. Lo dije, lo grité. Ellos se enfurecieron: no aceptaron mi renuncia sino que me expulsaron.

—¿Cómo se justificaron?

—Inventaron cosas: dijeron que estaba enamorado de Consuelo Uranga, que era mi compañera en Socorro Rojo Internacional y a quien llevé al partido. Actualmente Consuelo es la esposa de Valentín Campa. Se rumoraba que como ella no me correspondía, pues yo había decidido retirarme del grupo. La verdad es que Consuelo y yo éramos buenos amigos y juntos renegábamos del partido: a ella la criticaban por leer a Tagore, a quien consideraban un autor pequeñoburgués, y a mí por leer libros comunistas. En esa época fui muy activo políticamente: hacía mítines en los jardines y mercados, arengaba a la gente y, claro, era perseguido. Me dio tanto coraje la actitud del partido —debo aclarar que la célula de San Ildefonso era la más activa— que me fui hacia el

fascismo. Esto ocurrió en 36, cuando ya era profesor de derecho. Entonces fundé Acción Popular Méxicana.

—¿Cuántos miembros tenía?

—Once. Todo el mundo pedía la disolución de Acción Popular. Elvira Vargas hablaba rabiosamente contra nosotros. Terminó disolviéndose el día en que Ana María Reina, de vuelta de la URSS, organizó una conferencia en Bellas Artes. Fuimos los de Acción Popular para sabotearla. En un momento dado ella dijo algo y yo grité: "¡Mientes, Ana María!" Allí empezó el desastre: los gorilas aquellos comenzaron a rodearnos y se nos echaron encima. Nos golpearon. Mis muchachos terminaron por tener miedo y entonces quedé como fascista solitario. En aquella célebre entrevista gráfica que me hicieron en Rotofoto llegué a pedir que se adaptara el fascismo a México.

—¿Y no le daba miedo decir tales cosas?

—No. Pocas veces he tenido miedo.

—¿Ha estado muchas veces en la cárcel?

—Veinticuatro. La primera vez fue durante un mitin que celebramos en el Jardín de la Candelaria. Vi que iban a llevarse preso a Juan de la Cabada y me acerqué para impedirlo. Él pudo huir, pero a mí me agarraron. Estuve tres o cuatro días en la horrible jefatura de

Revillagigedo. Las celdas tenían una extraña disposición, de modo que los policías se orinaban encima de uno. Luego conocí la de Lecumberri y de ahí por poco me llevan a las Islas Marías. Ya estaba en la cuerda cuando llegó Chico Goerne con un amparo.

—¿Ni siquiera entonces sintió miedo?

—Curiosidad de ver cómo eran las Islas Marías. También conocí la preciosa Cárcel de Belén. Allí una vez le menté la madre al mayor y él, de castigo, me mandó a "la jaula de los leones", que era donde estaban consignados los homosexuales y los drogadictos. Ya iban a echárseme encima cuando apareció por casualidad Torres, uno que había sido mozo en la Preparatoria. Él me defendió. Gracias a eso, conservé mi virginidad. Aquéllas fueron épocas muy duras, estaba andrajoso y sucio.

—¿Y cómo se reincorporó a la sociedad?

—Dejé el comunismo, me recibí y ya recibido empecé a escribir mis artículos editoriales en El Universal. Era 1934 y entonces pagaban cinco pesos por artículo.

—Durante algún tiempo, a principios de los sesenta, publicó usted un "Diario" en el periódico Claridades.

—Sí, fue cuando Claridades no era como ahora, un periódico de chantaje. Decía estupideces y cosas de los literatos.

—De sus columnas periodísticas, ¿cuál ha sido la más importante?

—"Gota a gota". Era una sección diaria de crítica burlona. La escribía sin miedo, aunque pudieron pasarme muchas cosas. La sensación más bella es precisamente la de no sentir miedo. La hice durante doce años y a fin de cuentas quedé mal con todo el mundo.

—¿Por qué la suspendió?

—Tenía libertad absoluta, pero después llegó a la dirección del periódico Francisco Ealy Ortiz —que es nada más un negociante y no un periodista — y comenzaron las restricciones. Empecé a pensar en la forma de salirme y por eso acepté escribir en el Excélsior.

—Don Rubén, perdone que le pregunte: ¿sabe usted qué opinión se tiene de que tras lo ocurrido con Julio Scherer y su grupo, haya usted vuelto a colaborar en ese periódico?

—Sí, pero no soy un esquirol. Esperé hasta que surgió Proceso y entonces, como Excélsior era el único periódico que me brindaba la oportunidad de escribir, acepté.

—¿Le gusta ejercer el periodismo?

—Para mí es vital. El periodismo es una especie de gonorrea: el que la tuvo, la tiene.

—¿El periodista mató al novelista?

—No. La prueba es que ahora estoy terminando una novela —y me muestra algunas páginas de tamaño oficio densamente mecanografiadas —. Lea algunos renglones y dígame si tiene estilo periodístico.

—Usted, como crítico, ¿podría hacer un juicio de su trabajo literario?

—Considero que merezco otro lugar que el que me han dado. Me postergan.

—¿A qué cree que se deba?

—A mis actitudes políticas, porque soy crítico, porque hablo de todo con claridad. En mi vida todo está hecho para tener enemistades.

—Y eso, ¿le gusta?

—No, pero tampoco me preocupa. —Hace una pausa y después me pregunta en un tono algo lejano—: ¿Cómo cree que irá a caerle a Octavio lo que dije de él aquí? Le va a saber mal, pero ¿qué remedio? Después de todo, como decía el Tlacuache Garizurieta: "Los amigos son para mentarles la madre".

—Y volviendo a la cuestión política, ¿por qué abrazó usted la causa de Almazán? ¿Creía en ella?

—Claro que no: era una porquería, pero mi almazanismo era anticardenismo.

—¿Por qué dice eso?

—Porque considero que Cárdenas ha sido el más grande bribón: le hizo el juego al imperialismo yanqui.

—Yo creo que fue todo lo contrario. Su política es claramente antimperialista.

—Sí, porque corrió a los ingleses, pero en cambio no detuvo a los gringos.

—¿Y su indigenismo? ¿No cree usted que esa actitud fue muy importante?

—Era pura demagogia. Los indios siguen tan fregados como antes que él fuera presidente. Por ellos no se ha hecho nada. Ahora, yo no sé qué habría hecho de estar en el lugar de Cárdenas: desde la presidencia las cosas deben verse de una manera muy distinta.

—¿Por qué está usted siempre del lado de los perdedores?

—Porque siempre he jugado a la chica, siempre he admirado al Quijote y él siempre jugó a perder.

MANUEL SCORZA

(1978)

A MANUEL SCORZA lo conocí primero por referencias, luego a través de una edición que pepsa hizo de Redoble por Rancas (1970) y posteriormente gracias a una sorpresiva llamada telefónica. El tono peruano, tan parecido al nuestro, cobra en él un matiz vigoroso que anuncia a la persona enérgica y vital con quien me encontraré días después.

Manuel se presenta con naturalidad, da la cara, prodiga elogios, es optimista, se divierte, ríe. No hay fórmulas ni evasivas y lejos de cerrarse a la conversación, deja que se prolongue. Sin que nos demos cuenta, en unos minutos estamos al comienzo de una charla que habrá de convertirse en una entrevista exclusiva para Siempre!

En el teléfono Manuel hace una observación interesante: “Es curioso que los latinoamericanos en general tengan tanto miedo de usar el lenguaje para expresar sentimientos como la ternura y en cambio lo empleen con tanta frecuencia para agredir”. Esto refuerza mi propósito de acercarme a Scorza y pedirle que me hable de su mundo, de su obra, de los motivos que lo llevan al Perú, luego de diez años de exilio.

El 5 y 6 de noviembre unomásuno publica la excelente entrevista en que Rodolfo Rojas Zea enfoca básicamente la actividad política de Scorza.

Desde luego que no faltan las referencias literarias y los comentarios. Éstos resultan tan inusuales como el tono en que los formula. Pero lo más extraordinario para mí es la forma en que se refiere a sí mismo, a "Manuel Scorza", que no es el "otro" al que con frecuencia alude Borges, no es sombra ni peso: es un "yo" reafirmado que da a la literatura el doble valor de arte y arma.

MARTES, 7 P. M.

Quedamos de vernos en un departamento, en las calles de Matías Romero. Me recibe Marie Claire, la mujer de Manuel, cuya presencia física armoniza perfectamente con su nombre. Minutos después aparece Scorza —que al sonreír guarda un curioso parecido con Ravi Shankar—: de estatura mediana, cabello negro y una envidiable tez morena, sonríe desde el otro lado de sus lentes a lo Schubert. Se le ve cansado, luego de una jornada de encuentros y conversaciones emocionantes. Le propongo que posterguemos la entrevista para el día siguiente.

—No. Hablar de literatura me reconforta, me descansa. Vamos a ver qué sale...

—Una de las cosas que más me ha llamado la atención es la forma en que te refieres a ti mismo. Usas la primera persona con orgullo, con gusto, y luego te refieres a tu obra sin eufemismos. ¿Por qué?

—Porque ahora sé quién soy y durante mucho tiempo lo ignoré —me contesta, de pie junto a la ventana desde la cual suele contemplar el parque frontero a su edificio.

—¿Cómo descubriste quién eres?

—Responderte me llevaría lejos. Antes no sabía quién era porque en mí había una orden profunda de fracaso.

—Eso podría ser uno de los “males americanos”.

—Sí: pertenezco a un país de historia fracasada, de hombres cuyas vidas son fracasos. Pertenezco a una familia cuyas generaciones han desembocado en perpetuos y dolorosos fracasos y durante casi toda mi vida entendía que la lealtad profunda a la patria íntima y a la patria era fracasar.

—¿Qué es el fracaso?

—Escoger el sufrimiento, el silencio, el aislamiento, la negación del mundo.

—Eso parece muy cristiano.

—Sí, porque en el fondo del fracaso hay una negativa al placer y a la dicha. Todo eso me impidió asumir lo que era: un hombre que había expresado en cinco libros el drama de mi país y a quien se le reconocía.

—Desgraciadamente tus libros son muy poco conocidos en México.

—Porque ha habido dificultades de distribución. Tampoco en el Perú me leían, y es que mi primer editor fue Planeta, que vendía mis libros en colecciones que costaban dos mil pesos, ¿te imaginas?

—¿Te iniciaste en la literatura como novelista?

—Empecé escribiendo poesía y justamente mi primer libro, Las imprecaciones, me lo publicó Juan José Arreola en los suburbios de la colección "Los presentes" —Manuel sonríe, con las manos en los bolsillos, y me aclara—: Esto fue por allá por 1955. La edición quedó retenida en la imprenta por falta de pago.

—¿Cómo estableciste tu primer contacto con México?

—Por el destierro —me dice Manuel con un tono rotundo, dilatándose un poco en la palabra.

ÉXODO: PEOR QUE LA MUERTE

—Me desterraron en 1948 (pasé antes casi un año en la cárcel, en el Perú). Entonces salí rumbo a Chile y la Argentina. La esperanza de encontrar un sitio menos mísero que el anterior me hizo avanzar, como las tribus salvajes, hacia el norte. Atravesé Bolivia, Brasil, Centroamérica... iba como Por el mundo y Mis universidades, recogiendo cosas.

—¿Qué recogiste en la cárcel?

—Cada vez que pienso en la cárcel recuerdo un verso de César Vallejo, quien de una manera incomparable dice: "El momento más grave de mi vida fue cuando estuve en la cárcel de Perú".

—¿Cómo son las cárceles en tu país?

—¿Cómo son las cárceles? —se pregunta Manuel para retomar un pasado que está en la historia misma del Perú—. Para mí fue una experiencia maravillosa y terrible. Maravillosa porque en la cárcel sientes la fraternidad de los hombres; terrible porque los sectarismos políticos te pueden llevar a situaciones de muerte. Un ejemplo: tuve un terrible ataque de asma en la cárcel que, como todas, era muy húmeda. En la prisión se encontraba detenido el más grande especialista de asma en el Perú y cuando mis compañeros me llevaron a la celda de ese médico en

estado casi cianótico él, que pertenecía a una agrupación política distinta, se negó a atenderme —Manuel me observa y con un tono más quedo repite—: Sí, se negó a atenderme... Pasaron meses y un domingo, día de visita, me llamaron: "Ese Scorza, con todo". Salí al patio y me dijeron: "En diez minutos sale a Chile". Yo no tenía un centavo. Los presos organizaron una colecta apresurada, juntaron veinte dólares. Con ese dinero llegué a Chile. Así empecé siete años de exilio.

CASI UNA AVENTURA

—¿Cómo te sentías al salir de la cárcel: mártir o héroe?

—Tenía veintiún años y por lo tanto estaba maravillosamente excitado. La prisión es una experiencia que te rebaja pero la juventud te exalta y te rescata.

—No me has dicho por qué motivos fuiste a la cárcel.

—Por equivocación —me dice frente a Marie Claire, que lo sigue con la mirada, con la sonrisa, con el silencio—. Por esos años yo era un oscuro militante de un diario político del partido aprista al que hoy tanto combato. Su director era Manuel Seoane. En el último número que publicó ese periódico y que apareció el 3 de octubre de 1948 —día en que el apra se sublevó contra el gobierno— yo publiqué un poema de amor.

—En ciertas circunstancias el amor es visto como un sentimiento subversivo.

—Pero no tenía nada de eso. Lo que ocurre es que se dio orden de capturar a todos los colaboradores del diario, entre ellos a mí. Como ves, ha sido el poema más caro del mundo: costó un año de cárcel y siete de exilio.

—En México, ¿cuáles fueron tus primeros contactos?

—Era 1952 y desde luego establecí mi primera relación con los poetas peruanos en el exilio: Gustavo Valcárcel, Guillermo Carnero Hocke y el gran amigo y compañero que hoy es el presidente de la FELAP, Genaro Carnero Checa.

—Cuando llegaste aquí, ¿tenías antecedentes del país?

—Pocos.

—¿Dónde fuiste a vivir?

—A una casa de huéspedes en las calles de Monterrey. Comenzaban años de espantosa miseria y a ellos se refiere incomparablemente Rubén Bonifaz Nuño en el prefacio de mi Poesía incompleta que publicó la UNAM.

—¿Quiénes fueron tus amigos mexicanos de esos años?

—Rubén Bonifaz Nuño, Ricardo Garibay, Fausto Vega, Eduardo Lizalde y Henrique González Casanova.

—¿Y José Revueltas?

—No, a él no lo conocí. Estaba, como siempre, en la cárcel. Por cierto que considero a Revueltas como a uno de los más grandes escritores mexicanos.

INFANCIA EN EL MANICOMIO

—¿De dónde eres?

—Nací en Lima pero viví mi infancia en los Andes centrales.

—¿Tu madre, tu padre?

—Ella es una inmigrante serrana que en Lima se encuentra con un inmigrante norteño. Crecí en ese ambiente de inmigrantes no asimilados a la capital, separado por el muro social que hay en el Perú.

—El hecho de saberte marginado, ¿de qué manera influyó en tu vida?

—Eso me permitió vivir cosas terribles, que están en el comienzo de mis libros.

—¿Cuáles fueron tus primeras lecturas?

—Mi padre era hombre severo que creía que en la vida hay que trabajar: error terrible. Para él, la lectura era una pérdida de tiempo. Mi madre es una mujer a quien misteriosamente le gustaban las novelas, pero mi padre sólo le permitía leer una cada mes. Entonces se publicaba en el Perú una revista, Leoplán, que difundía una novela cada semana.

—¿Folletinescas, de amor?

—No, eran novelas magníficas de Verne, Dostoievski, Dickens, Balzac, libros clásicos. Mi madre, que no quería disgustar a mi padre, recurría a una astucia inocente: arrancaba las carátulas de Leoplán y colocaba los nuevos números siempre bajo la misma portada. Así, mi padre pensaba que ella estaba leyendo siempre el mismo número y no se oponía. Empecé mis lecturas literarias leyendo obras cuyos títulos desconocía porque el nombre del autor desaparecía con las primeras páginas. Sólo con los años llegué a identificar a qué obras pertenecían los personajes que maravillaban mi infancia.

—El descubrimiento debió ser fascinante.

—Uno de los momentos más grandes de mi vida fue cuando conocí que el malvado Barón de Nucingén era nada menos que el personaje de La casa Nucingén, de Balzac; que Natacha era una creación de Dostoievski y Han de Islandia de Victor Hugo.

—De todos esos personajes, ¿cuál te impresionó más?

—Me identifiqué profundamente con los habitantes de los libros de Dostoievski, Balzac, Victor Hugo, Gogol, Dickens, Gorki.

—Antes mencionaste Por el mundo y Mis universidades. Ahora vuelves a referirte a Gorki. ¿Cómo lo descubriste?

—Tenía diez años pero ya me percataba de que la palabra era un arma que permitía, por ejemplo, al hijo de un panadero ganarle una discusión pública a un funcionario de la Beneficencia Pública de Lima que administraba el manicomio donde vivíamos. Entonces mi padre era panadero en el manicomio Larco Herrera.

—¿Sabías que era la casa de los locos?

—Sí, desde luego.

—¿Te hiciste una idea de la locura?

—Veía y hablaba con los locos. Para ir a jugar era necesario que atravesáramos por los pabellones. Ése fue el primer encuentro con la locura. No sabía, claro, que en años futuros la encontraría dentro de mí. Sí, con los años iba a vivir terribles sacudimientos emocionales que me llevaron a un estado de separación de la realidad.

—Describe el manicomio.

—Era una enorme extensión amurallada en la que existía un sector para los locos, que serían unos mil, y otro para los empleados, que eran más o menos doscientos.

—¿Había niños?

—Dos, además de mi hermano y yo.

—¿Te parecía lógica esa composición del mundo?

—Sí, para mí era normal. Sin embargo, hay otro momento grave: para salir del manicomio, que era como el mundo de La montaña mágica, había que atravesar por los grandes pabellones del hospital, pero antes era necesario pasar frente a los velatorios, donde inevitablemente había cadáveres de los locos que al morir nadie reclamaba. Ese recuerdo me impresionó.

—¿Cómo miras tu infancia?

—Fue extremadamente necesitada y finalmente prosiguió una aproximación definitiva a la situación de deterioro que es la del pueblo latinoamericano y la base de mi convicción política.

EN EL COLEGIO MILITAR LEONCIO PRADO

—Cuando tu padre dejó de trabajar en el manicomio, ¿adónde se fueron?

—Fuimos a vivir a un pueblo de los Andes centrales y como mi padre vio que en vez de evolucionar yo me volvía más primitivo, decidió retornar a Lima. Pasábamos muchas dificultades. Mi familia no disponía de dinero para mi educación secundaria pero surgió una oportunidad maravillosa: entrar en el Leoncio Prado.

—¡La ciudad y los perros. Es increíble!

—Sí, milagrosamente obtuve una de las pocas becas que allí daban y gracias a ello entro en el colegio.

—¿Tu experiencia coincide con las que Mario Vargas Llosa describe magistralmente en La ciudad y los perros?

—No, es distinta. Primero, porque accedo a otra clase social y al uso de instrumentos extraños: los cubiertos, por ejemplo. Descubro cosas banales que el ejército les da a los soldados: ropa, jabones, zapatos nuevos y tres comidas por día. Eso, las tres comidas al día, es algo muy importante —me dice, riéndose con una dicha que me contagia—. Por mi parte había persistido en el Libro infinito que leía mi madre. Era un

lector muy rápido. La mayoría de los cadetes provenían, como Vargas Llosa, de los mejores grupos sociales del Perú, pero yo era el más informado, también el más dotado y el que había hecho más lecturas.

—Pero la sociedad limeña es racista y clasista: tú eres moreno y pobre.

—¡Pero inteligente! —asegura Scorza, frunciendo levemente el ceño—. Gracias a eso ascendí muy rápidamente y muy pronto fui brigadier en el colegio militar. Éramos trescientos y sólo había diez brigadieres.

—¿Fuiste feliz allí?

—Recuerdo esos años como algo muy simpático. Mira, estuve contento en el colegio militar porque la ruda disciplina de las armas te crea una fraternidad y nunca sentí que aquél fuera un mundo dividido. Era jefe de sección y brigadier.

—¿Cómo veías a los militares? Hablas de ellos con agrado. Supongo que en aquellos años no imaginabas que con el tiempo iban a estar en bandos contrarios.

—Traté a los oficiales y eran buenos oficiales. Te advierto que yo sí cursé mis tres años en el colegio militar y sé de qué hablo.

—Te agradó porque dominaste el medio, porque lo venciste.

—Puede ser. Mira, un día un oficial reunió a la compañía y preguntó que quiénes eran los cadetes que iban a la biblioteca. Entonces varios de nosotros cometimos la temeridad de dar un paso adelante. Nos miró y dijo: "Ahora van a lavar los baños". ¿Sabes lo que hice? Pedí una audiencia con el coronel, ¡algo inimaginable!

—¡Pero antes obedeciste!

—Sí, pero osé solicitar esa audiencia ante el asombro general y cuando me la dieron, protesté. El coronel —luego el general que fundaría el Centro de Estudios Militares del Perú, donde surgiría el germen de la Revolución peruana— era inteligente y me dio la razón. Salí con un permiso para frecuentar la biblioteca y mi venganza fue ir allá a escoger el volumen más gordo de los anaqueles, para exhibirme. Ese libro era justamente la trilogía de Gorki.

—¿Resultados?

—Adquirí el prestigio mitológico de un hombre que había podido ir más allá de la autoridad de un capitán.

—¿Te gusta el poder?

—El problema más grave que afronta un hombre es rechazar la tentación de poder.

—¿Lo has poseído?

—No. Para mí las páginas más luminosas de la filosofía son las que Hegel escribió sobre la relación amoesclavo. Sin embargo, observo que en los escritores más lúcidos hay una extraña fascinación por el poder y prueba de ello es que hay por lo menos trescientos libros que hablan de las dictaduras americanas. La mayor parte de esos libros —muchos de los cuales son obras maestras— enfocan la dictadura a través de los ojos del dictador, o sea, del que ejerce y no del que padece el poder.

—Los militares, ¿nunca trataron de convencerte para que siguieras la carrera de las armas?

—Fui uno de los diez mejores alumnos del colegio militar. Pero ante el desencanto de mis jefes yo anuncié que no seguiría la carrera militar. Entonces, un general que visitó la escuela trató de convencerme de que ingresara en la Escuela Militar. Rechacé respetuosamente su oferta. "¿Qué piensa estudiar?", me preguntó. "Pienso ingresar a la Universidad de San Marcos para estudiar literatura." ¿Te imaginas? El general se sintió rebasado por la realidad, se levantó y se fue. Debió pensar: "Tan bien que lo preparamos y ahora resulta que quiere hacer versos. ¡Miserable! Qué locura que se ponga a escribir en lugar de dedicarse a la artillería".

—Hay escritores que justamente tienen oído de artillero.

—Y también la puntería —me dice Manuel muy sonriente—. Desde luego el general me auguró un fracaso absoluto y... no se equivocó: "fracasé".

UNA DEUDA Y TRES POEMAS

—¿Qué hiciste en la Universidad de San Marcos?

—Durante dos años me concreté a hacer política y contemplar a una belleza que clásicamente nunca se dignó mirarme... lo cual me lanzó al extremismo político, a la cárcel y a México.

—¿Para ella escribiste "el poema más caro del mundo"?

—Así es, cárcel, exilio y llego a México, donde sigo fracasando. Pero por casualidad también tuve un pequeño triunfo. Por esos años yo vivía en una casa de huéspedes en las calles de Monterrey. Sin dinero, empecé a endeudarme con la dueña, que era una mujer muy tolerante. Comencé por deberle la renta de un mes y al fin se me juntaron nueve. Ya no era huésped: era una inversión. A Lolita —la inolvidable dueña de la pensión — le decía: "Pagaré el día en que el mundo reconozca mi talento". Y ese momento llegó. ¿Cómo? Resulta que Lolita, que había sido doméstica de la embajada de México en Moscú, llegó un día a despertarme y me dijo: "Manuel, su hora ha llegado". Me mostró un periódico en que la UNAM convocaba a los Juegos Florales del Cuarto Centenario de su fundación. Los premios eran importantes: cinco mil, dos mil quinientos y mil pesos, sumas que no sólo eran inaccesibles, sino inimaginables para mí. Lolita dijo marxistamente: "Manuel, hágame el servicio de ganar el concurso". A partir de ese momento me vi en una situación muy angustiosa porque la patrona se decidió a ofrecerme las mejores condiciones para que pudiera escribir: desayunos con carne, huevos rancheros, etc. Yo iba en

el décimo mes de la deuda. Estaba desesperado, pensando cómo responder a los esfuerzos de aquella persona tan generosa. Como no tenía ninguna seguridad, y con la esperanza de obtener siquiera una mención, escribí tres poemas y los mandé con seudónimo. Resultó que gané los tres premios, la rosa de oro y todo. El día de la ceremonia tuve que subir al proscenio para leer "Litoral de olvido", pero antes de hacerlo quise dedicárselo a Lolita. La concurrencia pensó que se trataba de mi musa, de "mi objeto sexual". Nadie sabía que Lolita era algo mucho más importante y valioso: una mujer generosa, a quien por cierto hoy dedico este reportaje.

—El triunfo debió significar muchísimo para ti.

—No sólo pague mi deuda: comencé a comprender que tenía talento.

—¿Y eso cómo lo sabes?

—Soy un buen lector.

—¿Lees o relees tus propias obras?

—Sólo las escribo, corrijo las pruebas y cuando el libro aparece ya no me ocupo más de él...

GÉNEROS E INTENCIONES

—¿Cómo saltas de la poesía a la prosa?

—Una violenta experiencia política me obligó a ello. Por una parte la novela era el género literario que más admiraba. Para mí la novela es un mundo de complicación y belleza inconcebibles.

—¿No son también características de la poesía?

—De otra manera. El poema es la concentración absoluta y busca lo sublime. En cambio la novela es la recreación del mundo y como tal debe de estar poblado de seres vivos, capaces de gestos y palabras vivas.

—¿Te fascina, sea cual fuere el mundo que refleja, aun cuando sea el de "los niños bien"?

—Supongo que te refieres a mis declaraciones en Unomásuno. Yo no digo que no me interesen las novelas de los niños bien. La prueba es que soy admirador furibundo de un extraordinario niño bien: Marcel Proust.

—¿Cómo lo descubriste?

—Gracias a aquella Belleza Lejana, quien una vez se jactó de haber leído a Proust, hazaña que en el Perú de entonces no había ejecutado casi nadie. Ni siquiera ella...

—Esa lectura, ¿te orientó en cuanto a tu propio trabajo literario?

—Me enseñó algo mejor: comprendí que mi amor por esa chica era inútil y que mi verdadera vocación era la literatura —riendo, se acerca a la ventana, fascinado por la noche negrísima—. Incluso publiqué un ensayo: La idea del arte en Marcel Proust (Cuadernos del Pueblo, 1948)... Ése fue un año muy bonito.

—¿Cuáles son tus números preferidos?

—Los impares.

—¿Por qué?

—Por lo mismo que mi color preferido es el rojo.

—¿Y la hora?

—Las horas en que hay sol...

—Es de noche, Manuel.

—Sí.

—El tiempo, ¿te presiona?, ¿qué significa para ti?

—Una huida hacia la nada.

—La nada puede ser la muerte. ¿Crees que la muerte sea el fracaso final?

—¿El fracaso final? Mira, hace tiempo pasé un año en un hospital, donde padecí una grave experiencia de muerte. Allá me llevaron acosado por un terrible ataque de fatiga: mi cuerpo se iba rindiendo y entraba en los médanos de la muerte. Simplemente me acometió un infinito cansancio y mi pulso fue descendiendo.

—¿Estabas absolutamente consciente de lo que te ocurría?

—Estaba consciente, sí, pero mi cabeza seguía funcionando. De la crisis salí milagrosamente el día que, pese a los consejos de los médicos, dicté a Marie Claire lo que serían las notas para mi novela La danza inmóvil.

—¿En cuánto tiempo dictaste esa novela?

—En diez días.

—¿Se trataba de un alarde?

—De ninguna manera. La experiencia fue extremadamente luminosa porque se cumplía una vez más la ley de Freud: el que calla muere, el que habla vive. Así resucité.

—¿Has releído esa novela?

—No.

—¿En qué idioma la dictaste?

—En francés. No había otra manera. La única persona que podía tomar el dictado era Marie Claire. Ella no escribe español. La novela está escrita a

un nivel oral. Naturalmente tiene las limitaciones que me imponía un idioma que no puedo escribir lujosamente.

—De los autores en idioma castellano, ¿quién es para ti el escritor más lujoso en cuanto al idioma?

—Cervantes. Ése es el gran problema de la literatura castellana: empieza con una novela perfecta.

—¿Carpentier es un escritor lujoso?

—Naturalmente, y coloco a su obra en uno de los sitios más altos, pero no es el único. Estamos viviendo un momento de inusitado esplendor de la novela hispanoamericana.

—¿A qué crees que se debe este auge?

—A la imposibilidad de vivir en América Latina.

—¿La literatura sustituye a la vida?

—Reemplaza la realidad. Las nuestras son tan terribles que te obligan a imaginar "otra vida" en lugar de la fracasada que tienes.

—A veces reemplazas esa realidad por otra, aún más terrible: pienso en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso.

—Es bella pero atroz porque desciende a bucear en busca de los monstruos del inconsciente de la burguesía chilena.

—¿No te parece que la literatura está plagada de monstruos, de seres extraordinarios?

—Los monstruos no son extraordinarios. En la literatura no sólo existen los monstruos de la noche sino también los héroes del día.

—¿Quiénes habitan en tus novelas?

—Un pensador peruano, Manuel González Prada, dijo: "En el Perú, donde se pone el dedo, salta la pus". Esta sentencia terrible parece no tener refutación en la historia peruana. Pero asistiendo a las grandes revueltas campesinas que ensangrentaron el Perú en 1960, comprobé que esto no era verdad. Encontré cientos de hombres extraordinarios, que luchaban contra todas las fatalidades y que morían empapados por la certidumbre de que el ser humano no es meramente animal. Entonces, tomé contacto con el mundo andino en llamas.

POR EL CAMINO DE SCORZA

—¿Cuándo regresaste al Perú?

—En 1955... ¡y seguí fracasando!... El primer problema con el que me encontré fue la pobreza.

—¿No seguiste estudiando?

—No, qué va: los únicos estudios que he terminado son los de malas costumbres... No, necesitaba trabajar para comer y se me ocurrió editar libros. Un conjunto de escritores del Perú —entre los cuales estaba Sebastián Salazar Bondy— sostuvimos que era absurda una situación que permitía que de La Florida del Inca de Garcilaso se hubieran vendido, desde su publicación, menos de cien ejemplares. Inspirados un poco por el plan editorial que puso en marcha José Vasconcelos, se organizaron ediciones populares que tuvieron un éxito fulminante. Debido a nuestra ineptitud administrativa el fracaso también fue fulminante...

—¿Cómo te apartaste del mundo editorial?

—La guerra campesina.

—¿Quién o qué circunstancias te incorporaron a ella?

—Un día se presentó en mi casa de San Isidro —un barrio residencial de Lima— un grupo de comuneros desconocidos. Me preguntaron si era cierto que era periodista: contesté que sí. Me preguntaron si era hijo de comuneros. Les contesté que sí. Entonces hablaron: "Somos hijos de comuneros y venimos en busca de ayuda". Me noticiaron de las espantables masacres que se perpetraban en los Andes centrales y me pidieron que fuera a dar testimonio de aquellas atrocidades.

—¿Pero por qué te buscaron precisamente a ti?

—Habían buscado con pausada desesperación a los hombres de origen indio que pudieran ser portavoces de su drama. Por supuesto, en cuanto los escuché me identifiqué con ellos. Además, recuerda que siempre fui un militante político: me inicié en el APRA, al que renuncié en una carta titulada "Good Bye, Mister Haya", que me publicaron aquí en El Popular de Lombardo Toledano.

—¿Cómo se encuentran la actividad literaria y la militancia política?

—Después de la gran revuelta campesina del año 60 el gobierno de Manuel Prado —quien en su primer mandato presidencial me había entregado el premio como uno de los mejores alumnos del colegio militar— abrió un proceso de los participantes en los movimientos de protesta. Estábamos acusados de atacar a la Fuerza Armada. Desde luego no puede haber una acusación más graciosa porque ¿quién puede atacar

a un ejército? Nos procesan a todos. Esos procesos debían concluir con prisiones de tres a cinco años... Yo, buen lector de Proust, decido ir a París.

—¿Con qué dinero lograste salir del Perú?

—En épocas de mayor bonanza económica me dediqué a regalarles dinero a mis amigos poetas. Se me ocurrió mandar cartas a muchos lugares de América solicitando ayuda a esos amigos a quienes les había prestado dinero en memorables noches. Un poeta salvadoreño, Menén Desleal, un excelente escritor, era ocasionalmente rico. Él me regaló el pasaje a París. En el aeropuerto de Bogotá Alberto Zalamea también me pagó otra deuda. Con eso llegué a París en enero de 1968.

EL COMBATE: MI CASA

—Llegué a vivir cerca a la Plaza Saint Michel, de modo que cuando estallaron los acontecimientos de mayo de 68 yo estaba en el corazón del combate. En cuanto volví a oler los gases lacrimógenos, pues, me sentí como en mi propia patria.

—¿Estableciste un contacto inmediato con el ambiente parisino?

—No, porque entré en una caverna de la que sólo salí ocho años más tarde...

—¿A qué te refieres?

—A una caverna en la cual iba a vivir ocho años con el tiempo detenido, que es una forma de locura... Estuve muy aislado, pero no deliberadamente. Mira, lo que pasa es que los latinoamericanos sólo decimos verdades a medias respecto a París. Francia es un país muy duro, del que no te permiten sacar nada, o casi nada... Yo he sacado lo mejor: una mujer...

—Y no es poca cosa —le digo, mirando a su mujer que lo contempla sonriente cuando no está tomando misteriosas notas cuyo significado desconozco.

—¡Algo maravilloso!

—En esas condiciones de soledad, ¿cómo te enfrentaste al invierno, la soledad y la pobreza?

—Con muchas dificultades. No creo, como pensaron los escritores románticos, que las condiciones adversas sean propicias para el arte. Mozart, antes de acabar sus óperas, se iba con sus amigos y actrices guapísimas y se entregaba a unas orgías espléndidas... Eso explica la luminosidad de su música. Realmente no creo en el mito de que el escritor deba estar en una buhardilla... Ése es un error de la literatura romántica francesa.

—Y con frecuencia importamos sólo errores.

—Pero también exportamos los aciertos: ahí tienen mi caso —dice, irrumpiendo en una carcajada que me aclara el sentido de su frase—. Mira, en ese momento empecé una época de lecturas furibundas en español y en francés. Leí de todo. Lo necesario para darme cuenta de que la literatura europea estaba muerta.

—Además, esta experiencia coincide con los mejores momentos del famoso boom latinoamericano.

—En América la literatura inicia una etapa de esplendor universal. Desde luego que ese auge no comienza allí. Cierto: Cien años de soledad es una novela fascinante, ¿pero es menos fascinante el Popol-Vuh? Estoy de acuerdo en que los grandes libros contemporáneos iban a surgir entre los años sesenta y setenta, pero ¿qué decir de los mundos míticos de los indios estallados por la conquista? En 1600 Guzmán Poma de Ayala publica la Crónica del buen gobierno, que es la historia del Perú escrita por un descendiente de los reyes yaruvilcas del Perú. En la primera página escribe: "América nunca ha sido descubierta".

—¿Crees que la literatura descubrió América en nuestro siglo?

—Ésa es una de las tesis que sostengo en Literatura: primer territorio libre de América Latina, ensayo que, con la modestia que me caracteriza, considero capital dentro del pensamiento latinoamericano. Por favor, escribe eso: vamos a divertirnos un poco. Porque tú sabes, a mí me gusta mucho reírme, tengo sentido del humor y derecho de ponerlo en práctica porque la primera persona de quien me río es de mí mismo.

CONMIGO LLEVO LA TIERRA Y LA MUERTE

—Desde París, ¿cómo veías al Perú?

—Siempre he vivido como una tortuga, con la casa a cuestas. Ningún hombre puede vivir sin patria. Entre los griegos el principal castigo no era la muerte, sino el exilio.

—París siempre enseña cosas: ¿a ti qué te enseñó?

—París enseña cosas a los que ya las saben... Yo no sabía nada y por eso empecé a escribir. En París me volví novelista. Viví una grandiosa rebelión campesina y lo que es peor, su fracaso. Esta rebelión, cuyo final cuento precisamente en La tumba del relámpago, se apagó en el anonimato. Inicialmente escribí un "Informe sobre la guerra campesina en los Andes centrales" destinado a mostrar la grandeza de los hombres que han sobrevivido a la masacre.

—¿Eres un sobreviviente de ese desastre?

—Soy un sobreviviente de mí mismo. Imagínate, he acompañado toda mi vida a Manuel Scorza y sigo vivo, y contento, ¿qué más pueden pedirme?

—Esto nos lleva al inicio de nuestra conversación. Te dije que me impresionaba mucho tu forma de enfrentar el "yo".

—Lo que pasa es que he acabado por admitir el "yo". Los escritores latinoamericanos no se asumen como personas y por eso cuentan su vida en sus libros. Te confieso una cosa: toda mi vida he escrito para llegar a ser lo que soy.

—¿Qué eres? ¿Un escritor traducido a treinta idiomas?

—No, algo más: un ser humano que ha tenido la deslumbrante desdicha de vivir en el mundo subdesarrollado del siglo XX.

—Quizás el símbolo literario de esa "deslumbrante desdicha" esté en Rosario, el personaje de Los pasos perdidos, de Carpentier.

—Me obligas a decir que una vida sin el amor de una mujer está total y absolutamente fracasada y que la existencia sólo es tolerable por los momentos de esplendor que te da el amor.

—¿Y la literatura?

—También, desde luego, porque la literatura es una forma de erotismo —me dice al final de nuestra charla, que ha transcurrido bajo el sino de

Marie Claire.

PACO IGNACIO TAIBO I

(1978)

ENTRAR EN LA CASA de Paco Ignacio Taibo I es como sumergirse en una colmena. La actividad incesante, el ruido de pasos, el trajín que hay en la cocina son acentos de vida que ponen un fondo riquísimo a una charla que comienza a las diez de la mañana de un lunes en que buen número de vacacionistas ha comenzado a abandonar la ciudad, dejándonos instalados en una ilusión de quietud y vida provinciana.

Paco Ignacio Taibo I —periodista, experto en televisión, fanático del cine, buen lector y excelente novelista— me recibe en la sala. Nunca vi a nadie tan parecido a su fotografía, al "retrato hablado" que trazan, con gran afecto, quienes lo conocen. Nervioso, la generosidad misma, Paco Ignacio Taibo I tiene en los ojos el brillo de la inteligencia, la satisfacción de la vida vivida que, con su transcurso —según me cuenta en algún momento— acaba aterrándolo: "A lo que más temo es al paso del tiempo. Imagínate tú: el día que cumplí cincuenta años casi me la pasé llorando..." Le digo que la juventud es rebeldía y que él es un rebelde. Me mira sonriendo con escepticismo, luego con malicia y al fin inclinando la cabeza, me dice contundente: "Sí, sí... pero a fin de cuentas medio kilo de azúcar es menos que un kilo de azúcar. Pasan los años y uno siente que la muerte está cada vez más cerca. De todas formas, gracias por querer consolarme".

Pasamos rápidamente al comedor, que está en el paso de todo. Allí, entre muchachas que atienden al servicio, cargadores que sacan el mobiliario

que va rumbo a Cuernavaca, Taibos menores que ya se interesan por la literatura, llamadas telefónicas, intento preguntarle a Paco Ignacio cuál es el sentido, el origen, el procedimiento que siguió para escribir Fuga, hierro y fuego —su novela recién publicada en Barcelona y finalista en el concurso organizado por Editorial Planeta—. Al darme sus respuestas me habla también de sus entusiasmos y manías, de su gran afición por el cine: "Soy un fanático y creo que si me quitaran mi cultura cinematográfica dejaría un hueco mucho más grande en mi formación que si prescindimos de mis conocimientos literarios. Voy a escribir algo sobre Hollywood de los años 29 o 30, hablaré de un Hollywood sin maquillaje, habitado lo mismo por estrellas que por figuras secundarias, muchas de ellas excelentes en la actuación, que ya nadie recuerda. El cine, además de mi pasión, es una influencia muy clara en mis libros; veo a los personajes antes de oírlos.

—En Fuga, hierro y fuego esa influencia se nota en el ritmo, en el tiempo de la novela. ¿Qué opinas respecto a la influencia de la literatura en el cine?

—El cine, lo mismo que la tv, necesitan escritores especializados. Acabo de leer un guión de Raymond Chandler: La dalia azul. Por su eficacia, creo que todos nuestros guionistas deberían estudiarlo. Por otra parte, creo que el ingreso de escritores como Carlos Fuentes al cine ha sido nefasto: son magníficos escritores, nadie lo niega, pero van al cine y siguen haciendo literatura sin darse cuenta de que es un medio distinto y por lo tanto se requiere de otro idioma. No creo que deba existir la subordinación de un arte a otro...

LAS CARTAS SOBRE LA MESA

—Al principio de Fuga, hierro y fuego dices que el hallazgo de cuatro cartas escritas por una monja poblana te incitaron a escribir tu novela.

—En realidad no fueron cuatro sino el fragmento de una carta lo que encontré hace tiempo, en La Lagunilla, entre un lote de fotos antiguas. Se trata, obviamente, de una carta de amor. Es muy bella y está escrita con tinta violeta. Sor María Magdalena de la Concepción dirige su correspondencia a un ser nocturno, fantasmal, que la visita, pero es claro que se trata de un ser de carne y hueso. Parto, como te digo, de ese punto y luego lo modifico y trabajo hasta reunir esta historia con los acontecimientos políticos del 1° de mayo de 1973 ocurridos en Puebla.

—¿Qué me dices de la técnica?

—No creo mucho en los artistas intuitivos —o por lo menos no soy uno de ellos—. Tengo una técnica, trabajo mucho, aunque no me agrada que esto se note demasiado. En Fuga, hierro y fuego hay varios planos: en el primero, donde cuento los hechos ocurridos en el siglo XVIII, se injertan otros que empiezan por ser muy explicativos y cada vez lo son menos, o sea, del realismo paso a la ambigüedad, el terreno donde mejor habitan mis fantasmas.

—La recreación del lenguaje es muy acertada y muy efectiva la insistencia con que empleas ciertas frases o palabras.

—Al elegir todos estos recursos quería enfrentarme a la actitud literaria actual, en que los novelistas hablan con un lenguaje muy denso. No dejan que la prosa respire. Entiéndeme: no creo que la novela esté en decadencia o que la amenace la TV —que puede ayudar y servir en todo, hasta para promover a la literatura—, pero considero necesario volver a la realidad, a los orígenes... aunque eso signifique no estar a la moda.

DE LA HISTORIA A LAS HISTORIAS

—Para escribir tu novela, ¿te apoyaste en una investigación histórica?

—Desde que me interesé por el caso de las monjas poblanas quise tener bases sólidas para reforzar la anécdota. Siempre me interesó escribir un libro bien documentado. En la primera parte, la que se refiere al siglo XVIII, me dejé guiar por los historiadores de Puebla. El resultado es que los odio —dice Taibo con una resolución que me desconcierta—. ¿Por qué? Porque descubrí que cierto tipo de historiadores no son más que ocultadores de la verdad. Eso me llevó a pensar: "Si yo fuera un hombre del siglo XXI y quisiera saber lo que sucedió el 1° de mayo de 1973 en Puebla tendría que recurrir a las fuentes históricas para saberlo. Si los historiadores mintieron en el caso de las monjas poblanas, ¿no sucederá lo mismo respecto al 73?"

—Pero es evidente que hay una relación entre novela e historia.

—La novela rescata la realidad, a pesar de la historia... Ahora, yo no soy un historiador, pero en todos los momentos de mi vida he sido un escritor. Mi pelea con la literatura es un recurso para hallar una manera de comer. Todo lo que tengo y poseo lo he conseguido escribiendo. Soy escritor en el ejercicio del periodismo... Ah, sí, absolutamente: creo que los periodistas somos literatos y un buen periodista no tendría por qué subordinarse frente a un buen novelista. Dicen que el periodismo es un peligro para la literatura. No lo creo. Por lo que respecta a mí, amo mi

oficio y la obligatoriedad que implica. Es bonito hacer cosas, construir cada día: adoro a los albañiles. Me gusta escribir.

LA FATIGA DE ESCRIBIR

—Sin embargo el narrador de tu novela —que uno identifica contigo— siempre que escribe, sufre físicamente.

—Está enfermo. Padece dolores, pero en realidad nunca ha sabido qué es lo que tiene. Imagino que podría ser un cáncer al estómago.

—O que la tensión de escribir, la imposibilidad de hacerlo como él quiere, se traduzca en ese dolor general, indefinido. Para ti, ¿qué es el oficio de escritor?

—En principio una guerra civil interior... —Hace una pausa larga y veo su rostro ensombrecido por la pena—. Mi obsesión es el recuerdo de la guerra. Si para los que no vivieron la experiencia directamente fue un trauma, imagínate lo que significa para los que, como yo, tenían diez años cuando estalló. En esa lucha, uno jamás puede sentirse escritor victorioso frente a la otra parte.

—¿A qué otra parte te refieres?

—A la otra, a la del crítico, el cabrón que todos los escritores llevamos dentro.

—Tu personaje, que decide comenzar a escribir cuando cumple los cincuenta años —como tú— dice en un momento: “Esperé para escribir estas primeras hojas a que sonaran las doce campanadas de Catedral”. ¿A qué se refiere?

—Al tiempo, que es aterrador —Paco Ignacio calla otra vez y baja la cabeza temeroso, como si alguien ajeno estuviera escuchándolo o juzgándolo—. En efecto, comencé a escribir esta novela cuando cumplí cincuenta años. No es una obra autobiográfica, pero sí doy muchas referencias y datos de mi vida personal: la mujer y el hijo son mi mujer y mi hijo en la vida real. Por cierto, debo decirte que siento una gran admiración por Paco Ignacio Taibo II, a quien considero un magnífico novelista.

—Tu mujer aparece en la novela como un personaje delicioso, inteligente, fresco. Ella siempre hace bromas acerca de si ganarás o no un premio literario.

—Y es que eso ocurrió antes. Mi primera novelita la escribí con la idea de ganar el premio de un concurso literario. Resultó que queríamos ir de vacaciones y no teníamos dinero. La única forma de ganarlo era el dichoso concurso. Escribí, envié la obra, gané... y fuimos de vacaciones.

—Siempre que entras a un concurso, ¿estás dispuesto a ganar?

—Absolutamente. Si no se ganan, los concursos no sirven de nada.

—¿Y qué te hace estar tan seguro de que ganarás?

—Porque tengo mucho oficio, porque escribo con amor, porque tengo una verdad: la mía.

LA SOMBRA DE LA DERROTA

—Te gusta el triunfo, pero siempre hay sobre ti la sombra de una derrota.

—La guerra, la guerra... Nos derrotaron —dice, tristísimo—. Cuando comenzó yo tenía diez años. En 1934 Asturias perdió la revolución socialista. Tuvimos que irnos a Bélgica. Llegó un momento en que la victoria de los aliados tenía que haber sido la derrota de Franco. Eso fue aterrador porque era la primera vez en que habían ganado los buenos, en que ganábamos... La idea me obsesiona y será el tema de mi nueva novela: Para parar las aguas del olvido. El título es una cita de Cervantes. Allí contaré los dos años que viví en una ciudad cercada por los republicanos y a merced de los fascistas. Allí también hablo de mi mujer, de mis amigos, a quienes incluso llamo por sus nombres.

—¿Te parece que un escritor tiene derecho de exhibir así, tan claramente, la vida de los otros?

—Para el escritor no debe haber límites porque en el momento en que obedece las fórmulas sociales desaparecerá como su crítico. Doblegarse en ese sentido es como aceptar las armas del enemigo.

UN SER DISTINTO

—¿Cuándo llegaste a México?

—Hacia el año 50, cosa que me hacía distinto a los refugiados españoles que llegaron en el 39. Éstos nos miraban con cierta desconfianza por varias razones. Pasamos la guerra en el bando franquista. Mi tío estuvo escondido treinta y siete meses en una cisterna; mi padre pasó un año y medio oculto hasta que lo aprehendieron y fue a la cárcel. Cuando salió, los Taibos —que ya habíamos sido emigrantes checoslovacos— decidimos abandonar España. Primero fuimos a Bélgica y luego elegimos a México para vivir. O sea que, a diferencia de los otros españoles, nunca sentimos que estábamos de paso, jamás soñamos con el momento de volver a España. No huimos, salimos a buscar nuestra vida aquí. Ahora podría volver a España para trabajar en la televisión, pero no me interesa. Por otra parte, aclaro que en la actitud de los refugiados del 39 hacia mí hubo también otro elemento para que me vieran como a un ser distinto, a quien no aceptaron fácilmente: yo creía válido luchar contra el franquismo desde dentro. Bastó eso para que durante un tiempo me vieran con cierta desconfianza. Luego pasó el tiempo y el PC me hizo una especie de homenaje... Pero bueno, eso es muy complicado y prefiero no hablar de ello ahora. Insisto en que me siento mexicano.

—Por el acierto y la naturalidad con que usas el lenguaje mexicano uno se da cuenta de tu asimilación al país.

—Es que soy de aquí, soy mexicano y lo he sido desde un principio. Esta tierra es mía y aquí me quedaré, como todos los Taibos, que ya somos cuarenta.

INTOLERANCIA

—Parece que la gran dificultad para la comunicación entre las personas es la intolerancia. Por la forma en que abordas el tema de la libertad religiosa y sexual, finalmente política, tu libro podría ser un tratado sobre la intolerancia.

—Creo que sí: es sorprendente la incapacidad que tenemos para permitir que cada uno piense o actúe como le dé la gana.

—¿Eres religioso?

—En lo absoluto. Me acerco a la religión como un fenómeno social. Soy ateo, con la ventaja de que no soy beligerante. No peleo con Dios, no le ando pidiendo pruebas a ver si existe. Ahora que si existiera me daría mucho gusto: creo que es hora de que comience a funcionar el bien.

—El erotismo, un punto en que tantos escritores dan media vuelta, lo abordas también con gran naturalidad, al punto de que tú y tu mujer son personajes de una escena de amor.

—Es que tenemos una relación excelente, abierta en ese sentido y además el sexo no me cohíbe. El único momento difícil fue cuando tuve que hablar de lesbianismo, cosa que siempre me ha perturbado mucho.

Lo digo claramente en mi libro porque toca uno de los últimos bastiones de mi intimidad.

—Hay una parte donde confiesas tu inquietud y dices algo así como: "Sabía que tarde o temprano tendría que describir la escena de dos monjas que comparten la misma cama..."

—Por alguna razón para mí es excitante la actividad lesbiánica y forma parte de mis sueños íntimos desde niño. Si digo que me cuesta mucho describir escenas de ese tipo es porque siempre resulta difícil poner el dedo en tu propia realidad. Quizá también por eso la novela está llena de fantasmas que deambulan en el plano de la ambigüedad.

EL AMOR POR UN FANTASMA

—Hay una enorme sensualidad en la forma como describes a tus “monjas apasionadas”, pero sobre todo cuando te refieres a sor María Magdalena de la Concepción, a quien uno acaba por ver como a una guerrera iluminada.

—¿Se nota que ella me gusta tanto? Acabé fascinado, ansioso por hacerle el amor. En vista de la imposibilidad logré que el personaje se lo hiciera poseyendo a la criada. A fin de cuentas mi novela es un tratado sobre la intolerancia y el reconocimiento a la rebeldía, que es el significado de esa monja fabulosa.

—Esos personajes femeninos te hacen aparecer como simpatizante del liberacionismo.

—Eso mismo me dijo una amiga, pero te advierto que soy profundamente machista —confiesa Taibo, encendido de coquetería y timidez—. Sí, la verdad es que lo soy. Considero a la mujer como un objeto erótico... pero a cambio me ofrezco generosamente como otro objeto erótico... Uno no puede evadir estos temas porque sería como escapar de la realidad y hemos visto que es imposible...

EL ARTISTA Y SU REALIDAD

—El escritor debe tener presente la realidad; sin embargo, tu personaje —¿tú?— para escribir escapa de la vida cotidiana, busca condiciones ideales, pretende convertirse momentáneamente en lo que Arturo Azuela llama un "escritor químicamente puro".

—Y no puede serlo. Mi novela demuestra que la realidad está allí y que es inútil darle la espalda. En la parte que se refiere al siglo XVIII es muy bello notar cómo van filtrándose las ideas libertarias, cómo ciertos libros llegan de París, de Cádiz hasta Puebla, y entonces modifican la realidad. Mi personaje trata de defenderse del presente sumergiéndose en la investigación del siglo XVIII pero de pronto, el 1° de mayo de 1973, lo asalta con su violencia.

—Hay un momento en que dice: "Al fin el mundo exterior, que ha venido presionándome, intentando invadir mi tarea de novelista, ha terminado por penetrarme". Lo dice con dolor, pero también con alivio: como si las circunstancias lo hubieran obligado a firmar un compromiso, a definirse mientras que solo no había podido hacerlo.

—Es que la vida te asalta por todas partes y es inútil ocultarse.

—Dices en algún momento de la historia de las monjas que la libertad no era una palabra propia para el siglo XVIII. ¿Lo es ahora?

—Debería serlo.

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN [I]

(1979)

EL 26 DE JULIO Luis Cardoza y Aragón recibió el Águila Azteca, la máxima presea que el gobierno mexicano otorga a un extranjero. Todo se volvió fiesta en una fecha que corresponde al aniversario de la Revolución cubana y coincide con el triunfo sandinista; triunfo que llegó exactamente al cumplirse veinticinco años de la caída de Arbenz en Guatemala. La ocasión me dio la oportunidad de acercarme una vez más a Luis Cardoza, volver a su casa-monasterio, mirar las piñanonas, las higueras, hartarme de pintura que Lya Cardoza me explica "por inventario". Sobre la chimenea está el retrato que Carlos Mérida hizo de Luis en 1927: "El de Orozco anda por Europa, pero vuelve en septiembre". En los muros de la sala estallan los colores y los nombres ilustrísimos, en este orden: Ricardo Martínez, Luis García Guerrero, Wifredo Lam, Portocarrero, Tamayo, Gerzso, Picasso: "Y este anónimo guatemalteco que nos regaló Pepe Chávez Morado".

Suspendemos el recorrido alrededor del cuarto cuando aparece Luis: la melena blanca, larguísima, y un aspecto de muchacho "que acaba de cumplir veinticinco años": "Aquí me falta un Olga Costa que está exhibiéndose ahora, pero ven, vamos a la cocina". Ristras de ajos sobre el fogón protegen la suerte de dos cuadros bellísimos pintados por "Manolo Ángeles Ortiz, español amigo de Picasso, y este otro por Chucho Reyes". "Y es auténtico —me explica Lya—, porque él mismo nos lo regaló."

Como la primera tarde en que entrevisté a Luis, hoy llueve ferozmente. Parece que el Volcán de Agua y el señor de Esquipulas protestan, desde Antigua, contra mi intromisión en esta casa. Adivino que el prado "huele a diosa" y ese aroma flota en torno a la casa donde el más grande escritor guatemalteco se enfrenta "al espejismo de crear".

Luis Cardoza toma asiento en uno de sus equipales. Le digo con gusto que lo veo mejor que nunca.

—Estoy contento porque estoy activo. La prueba de que estoy bien es que tengo buenas la memoria, la salud y la imaginación.

—¿Qué haces con tu memoria y tu imaginación?

—Se hace la obra, porque se forma con esos dos elementos. La memoria y la imaginación son mis dos alas. Y cuando te digo esto pienso en el pájaro de Apollinaire. Era un pájaro de una sola ala que para volar tenía que juntarse con su pareja. Esa idea de la pareja y del amor es muy bella porque es también memoria e imaginación.

—La memoria, ¿te duele?

—A veces sí, pero también me proporciona alegrías. Además, nunca sabes cuándo recuerdas y cuándo te imaginas. Parte de mi vida actual es la que transcurrió en Guatemala. Todo es real.

—¿De qué están hechos los recuerdos?

—Están hechos con los cinco sentidos. Los recuerdos más vivos de Antigua los encuentro al revivir ciertos olores. Antigua huele a humedad, a telaraña, a fantasma, a cúpula dormida.

—Pero también dices que viviste "desollado en mi aire de miel", en tu aire dulce. El agua te persigue. Siempre que vengo, llueve. ¿Será responsable de esta coincidencia el Volcán de Agua?

—Eso está bien, podría ser. ¿Sabes por qué? Porque el Volcán de Agua nace en el patio de mi casa. Siento que estoy parado sobre sus faldas y que si se irguiera se caería la ciudad.

—¿Crees que a eso le debes tu rebeldía?

—No soy un rebelde. Lo que pasa es que tengo vergüenza y creo que he vivido con una pertinaz coherencia y nunca me he fatigado de ello. Casi creo que ha sido voluptuoso actuar y pensar. El ejercicio del pensamiento es un placer. Soy optimista, angustiosa, desesperadamente optimista.

—¿Miras al pasado con rencor o con nostalgia?

—Ayer Lya me trajo el último volumen de las revistas que está reimprimiendo el Fondo. Entre ellas Gladios y la que hacía José Gorostiza: Revista Nueva. Al revisarlas me puse a ver cómo fueron en su adolescencia, en la juventud, estos amigos míos —ya todos muertos—. Pienso que a pesar de las diferencias de países, en aquella época la ciudad de México tenía medio millón de habitantes y mi Antigua veinte mil: nos igualábamos en el atraso.

—En Guatemala, las líneas de su mano, llamas a tu tierra "morena y soñadora". ¿Cómo definirías a México?

—Quizá con la misma frase, porque como dije en mi discurso soy un guatemalteco sin Suchiate en el cielo de nuestras mitologías.

—Carlos Illescas leyó en el canal 11 un texto en tu homenaje. Dice que lo indígena en tus libros es una presencia viva, sentida y no, como en el caso de Asturias, un fenómeno visto de manera exterior.

—Guatemala es una ciudad criolla rodeada de pueblos cakchiqueles. Los días de mercado son bellísimos porque allí se encuentran todos los textiles de los alrededores, vegetales, frutas, cerámicas, comidas populares. Aquello es una fiesta de aromas.

—Que tú pintas en Guatemala con los más vivos colores... Aquel ambiente, ¿llegas a recuperarlo en México?

—No, y cada vez menos porque la ciudad se está urbanizando a pasos agigantados. Casi no salgo y a veces paso días sin vestirme. El encierro no me da claustrofobia. Tampoco soy antisocial: sólo me defiendo. Lya es la que tiene que contestar el teléfono y decir casi invariablemente que no estoy, que nunca estoy...

Lya nos acompaña con su silencio que jamás es ausencia y me explica entre risas:

—Una vez una señorita estaba muy enojada porque no podía localizar a Luis a ninguna hora, ni siquiera a las doce de la noche. Entonces me preguntó si ésta era su casa chica, o qué cosa.

—Digo que no estoy y con eso me defiendo. No estoy, es cierto: no estoy a disposición de la gente, no estoy para ellos sino para mí, en mi trabajo. Me defiendo mucho de que me roben el tiempo: es lo único que nadie puede darme, por más que me ame.

RELOJ DE ARENA

—El tiempo de la vida y el tiempo de la literatura, ¿es el mismo?

—El tiempo para mí es un misterio, una invención del hombre. Nació de la sensación de la mortalidad, pero no existe: el que existe es el hombre. El tiempo lo medimos por todo: en la página de un libro. Donde menos lo mido es en el calendario y por eso en este momento tengo veinticinco años y ayer los festejé con catorce amigos que me acompañaron a comer. Me hubiera gustado que viniesen muchos más, pero ya no se puede invitar a todo el mundo porque las personas están divididas por revistas, por grupos.

—Y tú, ¿a qué grupo perteneces?

—A todos porque no pertenezco a ninguno.

—Esa polarización, ¿es exclusivamente política?

—Por desgracia se hace crítica política en vez de una crítica específica en el terreno de las artes. Por eso la crítica de nuestros días no dará resultados importantes. Pero en fin, hay muchas otras cosas en qué pensar. La época en que se vive es muy dura. Allí tienes la destrucción de Nicaragua: es monstruosa.

—Pero también el triunfo sandinista es la prueba de que siempre hay fortaleza y esperanza.

NUESTRAS VIDAS SON LOS RÍOS...

—Hay una especie de magia en las fechas de tu vida: la circunstancia de que te concedieran el Águila Azteca el 26 de julio es una prueba. Es un elemento real. ¿Podrías cortar o dividir tu vida en décadas? ¿Podrías decir: "Los veinte son de París, los treinta de Nueva York, los cuarenta de México"?

—No, no podría dividirlo de esa manera porque todas las épocas están imbricadas. Estoy viviendo siempre en varias épocas al mismo tiempo.

—Pero, ¿dónde está tu centro? ¿En qué época, en qué momento?

—Mi centro es mi mecanismo de trabajo y siempre estoy como en delta: mi río desemboca en un delta. Trabajo en varios libros al mismo tiempo. Me pasa lo que a los pintores: abandonan un cuadro, lo ponen contra la pared, luego vuelven a tomarlo y a veces lo queman.

—El río, ¿cómo va? ¿Cuándo leeremos esa "novela de caballerías"?

—No lo sé, porque El río me está llevando...

—No te lleva porque, como tú dices, tu río tiene un solo lado y a veces "no sabes dónde está el sur".

—Todo es lo mismo. "Vivir toda la vida, morir toda la muerte." Eso creo que lo digo en Guatemala, ¿no es cierto?

—Pero aunque nunca zarpes, ¿tienes sensación o nostalgia de volver?

—Uno nunca vuelve, porque nunca se va.

—Las aguas de tu río, ¿no se mueven?

—Sí, tanto que a veces no sé si corren del mar hacia el manantial. Es cuando te hablaba del tiempo y de la dificultad de separar la imaginación de la memoria. Ahora recuerdo aquello de Platón que luego retoma Bacon: todo lo que sabemos es remembranza; todo lo que imaginamos ya ocurrió o siempre está ocurriendo.

—Entonces, ¿el artista no es un innovador?

—La Bruyère decía desconsoladamente lo que antes anunció el Eclesiastés: todo es viejo bajo el sol. Yo pienso que todo es nuevo, aun a la luz de las bujías, o las velas, como dicen ustedes. Nosotros, en Guatemala, decimos "candelas".

JAULA DE ORO

—Háblame de Salamá.

—Me recuerda a mi padre, de quien realmente hablo poco en Guatemala... Fui con él a Salamá: es un pueblo árido, palúdico, paupérrimo. Después, cuando volví en 49 o 50 con Lya, lo vi mucho peor. Fue terrible. En El río hablo un poco más de mi padre, se lo debo. Mi infancia es guatemalteca y como sabemos la patria es la infancia. Recuerdo que era muy niño cuando íbamos a visitarlo a la cárcel donde estaba preso por combatir a Estrada Cabrera. Recuerdo el edificio como si lo viera: era un hermoso palacio de capitanes generales. Se cuenta que iba a ser construido aquí porque Guatemala era capitanía general perteneciente al virreinato de la Nueva España. El edificio era primoroso, pero toda cárcel es fea porque es cárcel. Si me ponen preso en el paraíso, el paraíso se me vuelve infierno. No sé si tengo sentido de protesta siempre, pero creo que todo poeta lo lleva en el fondo de sí mismo. Un poeta puede escribir poemas de evasión en el paraíso mismo. Sufrí el encarcelamiento de mi padre de una manera tan tremenda que era yo quien estaba preso. Mi padre fue muy valiente en su lucha contra Estrada Cabrera. Él trabajó en El Unionista, el periódico que publicó contra el tirano. Lo apoyaba el partido unionista y el pretexto era la unión centroamericana. Era un diario pequeño tabloide y se vendía peligrosamente. Cabrera no lo pudo detener. Para mí, Cabrera era un monstruo, tal vez combinado con todos esos cuentos de fantasmas y aparecidos de mi tierra. Volviendo al edificio, recuerdo que era de dos pisos, hecho de cantera, con arcadas de muy gruesas columnas —supongo que por los temblores—. Llegábamos a la cárcel, lo veíamos, nos obsequiaba fruta y nos entreteníamos mirando sus libros. Recuerdo que entre ellos había uno sobre Napoleón.

—Tu punto de vista significa que el poder siempre es monstruoso.

—El poder nada más se entiende para el ejercicio de la bondad y para la igualdad; como recurso contra toda opresión y para dar idénticas oportunidades a todos.

—Para construir, en una palabra, un mundo sin temores. Por cierto, ¿cómo es para ti el miedo?

—Un pulpo amarillo lleno de tentáculos y de ventosas que ya que te vas librando de él, te agarra de la punta de la pata y te sumerge. Cuando me atenaza el miedo, no puedo hablar: mi libertad es la palabra. Nunca fui orador. De muchacho estudiantil sí eché perico pero empecé a escribir muy joven. He dado poco tiempo de cátedra y me cuesta trabajo leer en público.

LA PALABRA Y SU SOMBRA

—La libertad de la palabra escrita y de la palabra hablada, ¿es distinta?

—La palabra escrita tiene la ventaja de ser más meditada aun cuando sea más improvisada. Pienso en la escritura automática, que aquí nunca se ha logrado cabalmente porque es, de hecho, una finalidad de la libertad suma, inalcanzable todavía. La mano que escribiera la escritura automática la pienso como esa mano de la historia de Nerval: la mano encantada que va como un cangrejo por los muros de París para hacer no sé qué faena. Pienso en Breton y el surrealismo. La escritura automática te da una experiencia inimaginablemente fresca.

—De todos los géneros, ¿cuál se acerca o se ha acercado más a la escritura automática?

—Creo que los mejores momentos, en todos los escritores, ocurren cuando se piensan más libres y están más gobernados. En el fondo del dictado, la invención, les viene de las entrañas con gran carga de siglos, de experiencias vividas y leídas. La literatura es una vocación ineludible, una suerte de castigo, una fatalidad maravillosa. Es algo que te brota de todas partes y termina en la punta de tus dedos, es algo que llevas y no puedes quitarte jamás: es tu sombra.

—Pero ¿quién es sombra de quién: la persona de su escritura, o viceversa?

—Uno sigue a su escritura o al contrario, y a veces me parece que voy caminando por mi escritura y que doblo en una esquina y mi sombra o mi escritura siguen de largo y yo me voy por otro lado.

—Como en el cuadro de Remedios Varo...

—Sí, exactamente. Dilo, es bello recordarla.

—¿Cuál ha sido tu experiencia más cercana a la escritura automática?

—Mucho del Elogio de la embriaguez y de la Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo significó seguir el dictado mental que iba teniendo porque una palabra iba jalando a la otra, casi sin punto de apoyo, hasta crear una atmósfera, una suerte de temperatura, un paisaje: la atmósfera de la creación. No sé cómo verás tú la Pequeña sinfonía... pero a mí me gusta, porque es algo que no es mío...

—¿Cómo es la atmósfera de la creación, de qué color?

—Incolora. La falta de color no significa el vacío: significa eso: necesidad de color. La escritura ilumina.

—Dices que a veces “pierdes el sur”. ¿Cómo es tu brújula, dónde está tu norte?

—Hay una brújula, a veces imprecisable, y eso es lo interesante. Tomo una cuartilla con una frase que se me ocurre y ya cuando me acuerdo tengo, sobre esa simple línea, diez o tres cuartillas hechas. A veces no puedo superar las primeras palabras. Ayer —que tuve la celebración de mis veinticinco años con catorce amigos de que te hablé—, alguien decía que mi obra está hecha de fogonazos, que no es fácilmente discursiva. Realmente no sé bien cómo es. El que la hace, la paga y la ignora. Tú, por ejemplo, ¿qué opinas?

—No soy crítica literaria, Luis: soy tu lectora y me parece que si esas imágenes existen están unificadas por una misma atmósfera, por una condición acuática que las hace fluir y continuarse... Pero así, como me describes tu escritura, me da la impresión de que es producto de una inspiración. Carlos Fuentes ha dicho en Caracas que la inspiración es un pretexto del que se valen los escritores latinoamericanos para justificar su incapacidad de escribir.

—Mira, mucho antes Baudelaire dijo: “La inspiración es el trabajo cotidiano”. Vivo leyendo, haciendo apuntes, escribiendo, tirando al fuego lo que escribo. A veces tiro las mejores ideas porque después descubro que lo que escribí es malo.

—¿No te gusta porque “no tiene estilo” eso que tiras?

—Uno jamás se conoce. Parte de escribir es estarse buscando. Yo he escrito siempre y nunca he encontrado nada, pero vuelvo a empezar. Escribir es como el cuento de nunca acabar.

BAUDELAIRE, RIMBAUD Y YO

—Antes mencionaste a Baudelaire...

—Baudelaire es una de las lecturas fundamentales desde... bueno, desde que lo conocí hasta la fecha. Fuimos muy amigos en París y con Rimbaud también trabé buena amistad. A Baudelaire le gustaba mucho hacerse pasar por tonto, pero no lo lograba. Uno en seguida veía su enorme genio: el caso de Juan Rulfo, como tú dices. En esos días también conocí a uno de los tres montevideanos: a Lautréamont, y encontré a Laforgue, a quienes los franceses no acaban de apreciar.

—Y a Rimbaud, ¿qué es lo que más le gustaba?

—Dos cosas: el silencio y Verlaine.

—¿Qué musa los unía?

—Jeanne Duval, que creo contagió a más de un amigo mío, pero no con lo bueno de Baudelaire, sino con lo malo de la Duval.

—Celebro que no fueran racistas.

—Nunca lo fuimos, a ninguna edad.

—¿Pero hay alguna edad que justifique ser racista?

—Sí: la edad en que uno se vuelve completamente cretino. El cretinismo es una edad: la edad de piedra.

—Tu edad es de agua.

—Completamente líquida, sí.

—¿Y París?

—París, como ciudad, es muchas al mismo tiempo. El París que viví de adolescente es distinto al que viví después y este año. Este año, por ejemplo, lo más importante que me ocurrió fue que al doblar una esquina me encontré conmigo de nuevo.

—¿Habías cambiado?

—Sí, noté que cada vez estoy más joven, lo cual es bueno, porque ya era tiempo de que madurara algo.

—Acabarás siendo niño. Como la infancia es la tierra, volverás a Guatemala.

—No sé. Llevo tantos años en México que ésta ya es tierra mía, absolutamente. Empecé por establecer el contacto con esta tierra al encontrarme con varios miembros de Contemporáneos en París, entre ellos a Jorge Cuesta. A él lo conocí bastante y me obsequió su Antología de la poesía mexicana moderna. Excelente. Algún tiempo se dijo que no todas las notas eran de él, sino de Gorostiza. Pero la mejor época de nuestra amistad fue cuando vino a México, en 1932. Entonces tuvimos una curiosa relación porque vivíamos con una escalera de por medio en Álvaro Obregón 13.

Era una casa antigua. Allí, Jorge Cuesta me llevó a leer muchos de sus textos, algunos bastante reaccionarios. Recuerdo uno que desde el título lo era: "Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario, tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico". Ahora lo reproducen en el volumen de Poemas y ensayos, sus obras completas. En ese momento, en el aspecto nacional, la posición de Cuesta era francamente reaccionaria porque también era clara la política de Cárdenas. Creo que esa actitud de Cuesta se explica porque su familia sufrió expropiaciones a causa de la reforma agraria. A pesar de eso fuimos muy amigos, tanto que podíamos tratarnos aun cuando yo escribiera, al día siguiente de que él me había leído algún texto reaccionario, la teoría contraria en algún editorial de El Nacional, cuyo director era Raúl Noriega. Era bonito trabajar allí porque tenía excelentes amigos: Héctor Pérez Martínez, Fernando Benítez, Antonio Vargas MacDonald y dos muchachas: Carmen Báez y Elvira Vargas.

Siempre fui un hombre que tuvo contacto con las doctrinas sociopolíticas al mismo tiempo que con el surrealismo. El surrealismo se preocupó tanto por el sueño como por la realidad. Su gran preocupación fue el marxismo. El surrealismo al servicio de la revolución. Trató de servir al comunismo, de participar realmente y con sus propios valores en la revolución mundial. El conflicto fue insuperable y toda una época, una juventud intelectual del mundo quedó dividida por estas dos tendencias: la revolución y la poesía. Muchos de los grandes surrealistas murieron dentro del Partido Comunista: Paul Eluard, Tristan Tzara, Picasso. Del otro lado se quedaron Breton, Desnos, Phillipe Soupault.

—El hecho de haberse quedado del lado de la poesía, ¿significó que perdieron su prestigio ante los jóvenes?

—No, porque la visión de la inteligencia mundial era ésa. Breton habría querido ser miembro del PC, sufrió por ello y mucha de su literatura puede entenderse desde esta imposibilidad. Cuando no pudo estar con la ortodoxia del PC francés, él quiso seguir teniendo acción directa política y social. Entonces se acercó al trosevismo y vino a México en 38. Se alojó con Diego, en la casa donde vivía Trotsky, y juntos escribieron aquel manifiesto célebre: “Por un arte revolucionario e independiente”. Lo firmaron Breton y Rivera, pero en una entrevista que André concedió a Pierre Cavanne dijo que en realidad no había en este manifiesto una sola palabra de Rivera.

—¿Cómo juzgas el trosquismo?

—Lo veo como una reacción frente a los secretos no revelados del estalinismo y también como una posición de frustración personal de un

hombre de inmenso talento: León Trotsky.

—¿Por qué sentía Breton tal necesidad de pertenecer a un partido?

—A todo artista le interesa tener acción sobre la realidad. Yo nunca he pertenecido a ninguno, te lo advierto. El artista acciona sobre la realidad con su obra. Pero no le basta. Necesita también la acción. El artista nombra las cosas, pero necesita también las cosas en sí, las meras cosas. Esta totalidad de asir, de aprehender, lo lleva a los terrenos de la acción, insatisfecho de que la escritura no sea suficientemente acción o realidad.

Hay un dato curioso: Artaud, a quien no considero surrealista, ya que sobrepasa esa corriente por imaginación, por incandescencia, se interesó mucho en lo social, pero no en partidos ni doctrinas. Pienso también en mí mismo: hace años vivo fuera de Guatemala, pero estoy al día, sé lo que pasa allá, camino por las calles de Antigua. Vivo, de hecho, la barbarie en que se debate mi país.

—Al arte, a la literatura concretamente, ¿qué le falta para ser acción?

—Hay varias maneras de ser, de existir, de manifestarse. Yo deseo ser con los demás y para los demás. No me basto por mí mismo a mí mismo. No soy Narciso. El arte es generosidad y eso que llamamos el arte más puro, el que a veces se considera hermético, es realmente el que busca la mayor comunicación, en profundidad, extensión y superficie. La

escritura automática buscaría esta perfección; pero sigo pensando en aquella mano que deambula, que busca, que dice o dicta.

—La necesidad de inventar, ¿se escucha?

—Te llega por todos los sentidos. Está en tu sangre, es capilar.

CONTEMPORÁNEOS Y EL MURALISMO

—De entrada México te da dos experiencias formidables: el muralismo y Contemporáneos.

—Llegué aquí en una gran época. El apogeo de la Revolución mexicana se realiza con Cárdenas. Señalo que a pesar de mi orientación sociopoética y de mi actuación sociopolítica en los periódicos y con mis amigos republicanos, mi amistad con los Contemporáneos fue muy estrecha, muy afectuosa. Hoy veo que eso ha cambiado mucho: hay una gran intolerancia y los terrenos se han dividido en forma tremenda por causa de pasiones mezquinas y necias discusiones. Hoy en día, si alguien piensa diferente de nosotros es nuestro enemigo. Yo estimo, quiero y me interesa mucho la persona que piensa distinto de como yo pienso. No busco partidarios, ni soy predicador de ninguna doctrina. Tengo un pensamiento claro sociopolítico y respeto el de mis antagónicos cuando veo que son auténticos.

—¿Volvemos a Contemporáneos?

—Ellos apoyaron mucho el muralismo. Tú ves la adoración de Cuesta por Orozco y recuerdo que el más aristocrático del grupo —Agustín Lazo, y Adalid— me habló mucho de los muralistas en general. A Novo y a Torres Bodet los conocí menos.

—Conociste a Tamayo en Cuernavaca.

—Allí lo vi por vez primera, pero lo que sí es cierto es que escribí el primer texto sobre él en el folleto de inauguración del Palacio de Bellas Artes. No digo que descubrí a Rufino, que para entonces era ya un hombre famoso... famoso porque lo conocíamos cinco gentes con ojo: Manuel Álvarez Bravo, Agustín Lazo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Gerzso y yo... Lo que te digo es una paráfrasis de Baudelaire hablando de Aloysius Bertrand, autor de Gaspar de la noche: "Este libro es famoso porque nos gusta a nosotros cinco". Pero volviendo a mis amigos, a quien primero conocí fue a Diego. A Orozco, a quien encontré haciendo cola en Nueva York, no quise conocerlo, pero Cuesta me acompañó a ver sus trabajos.

—¿Cuándo fuiste a Nueva York?

—Pasé por México, camino de Nueva York, en los años treinta. Recuerdo que Orozco me raptó a su casa de Cuernavaca. Esta tierra me gustó mucho desde el principio y además los Contemporáneos me recibieron con gran cariño...

—Ya eras famoso: te conocían aquellos cinco.

—A Nueva York iba como vicecónsul pero al subir Ubico al poder renuncié irrevocablemente y me fui a Europa. Lo terrible fue que se me acabó el dinero llegando a Veracruz y no tuve más remedio que ponerle un telegrama a Carlos Mérida pidiéndole para los pasajes. Carlos no

estaba y no hubo respuesta. Entonces en el barco venía un inglés y me ofrecí a comprarle los pasajes de tren... pero dupliqué el precio... No fue un robo: eso se queda a cuenta de Belice.

—Alguna vez me dijiste que tu estancia en Nueva York no fue placentera.

—Yo había empezado en La Habana la Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo, por eso tengo toda esta cosa de Dante en Nueva York. Tenía mucha influencia de Florencia, leía mucho a Dante y para colmo me alojé en un departamento de la calle 66 donde hay un monumento a Dante. Dante es un seudónimo de Quetzalcóatl y de Kukulkán: los tres descendieron al infierno, son el lucero vesperal y el matutino: son todo. Me tocó vivir en Nueva York la depresión económica y mi vida fue muy dura, muy sola. Jamás me sentí más solo que entre los diez millones de neoyorquinos. Las relaciones con las muchachas no me interesaron. La costumbre era reunirse, el sábado por la noche, en algún departamento donde se realizaban grandes orgías, bebiendo un espantoso licor de madera o de calcetines. No pude tolerarlo. Aquél no era mi estilo. Tanta facilidad, la falta de atracción, de prolegómenos —para hablar como don Antonio Caso— me inhibía. Esa vida tan fácil de los sábados me chocaba pese a que estaba en mi plenitud y que nunca he sido un puritano y tampoco soy hipócrita.

—¿Hiciste amigos entre los intelectuales?

—No tuve tiempo porque, además de que el trabajo era muy duro, estaba dispuesto a utilizar los momentos libres en escribir mi obra. Hice varios descubrimientos importantes en cuanto a mis lecturas: Whitman, Poe. En busca de lo inglés para hacerle contrapeso a mi formación francesa,

me acerqué a Coleridge y a John Donne, cuya concreción me fascinó. La concreción es una cualidad de los buenos escritores de cualquier idioma.

—Dos ejemplos latinoamericanos.

—Dos extremos serían Lezama Lima —que es el más barroco de los poetas y concretísimo al mismo tiempo— y el Vallejo poeta, no el prosista, que me parece bastante malo. Se supone que un buen poeta es siempre buen prosista, no al contrario. Estoy de acuerdo con Pound en que la poesía debe estar tan bien escrita como la prosa y la prosa para un buen prosista siempre es indomesticable. De Pound lo que más me gusta es Divagación. Pound escribió para el pueblo, como Marx.

—¿Cuál pueblo?

—Hay una demagogia y una provocación en la pregunta. Como yo soy pueblo escribo porque soy pueblo y como alguna vez te dije: escribo para el que pueda conmigo. Y como mi escritura es muy sencilla me han solicitado para hacer textos de telenovelas...

—¿Puedes contigo mismo?

—Yo sí, la que ya no puede es Lya, que me ha solicitado varias veces el divorcio, pero no se lo doy porque en el fondo tengo un espíritu conservador. No se lo doy por la sencilla razón de que no me interesa la

monogamia, pero al mismo tiempo soy un incorregible monógamo y por eso me iré al infierno.

—¿Al de Dante o al de Quevedo?

—Pasaré una temporada en cada uno, temporadas cortas. En mi opinión la parte de la Divina comedia que corresponde al infierno es la más bella del libro —si es que puede haber alguna mejor que otra— porque allí está lo más intenso, lo más tenebroso, lo más arrebatado del hombre; y es que en la pasión, más que en la serenidad, es donde se tocan los extremos.

—La capacidad de pecado, ¿da la medida del hombre?

—No: la capacidad de imaginación, la intensidad de la pasión.

—Muchas veces la Iglesia ha perseguido la imaginación.

—Yo diría que por fortuna, porque al crear la noción de pecado creó una noción genial del sexo. El sexo, como pecado construido por la Iglesia, se vuelve infinitamente más sápido porque, en primer lugar, nos invita a la transgresión, a cometer lo prohibido. Crea así una gran tentación y ésta es una labor radicalmente poética. Y además nos da la noción del placer por el placer, lo cual es mucho mejor que esa cosa inexistente que se llama "el arte por el arte". Creo con Shelley que el placer es sagrado. Al crear el sexo como pecado y si el placer es sagrado, la Iglesia funda una

gran veta para la plenitud humana y una gran capacidad de vuelo a la imaginación y la frivolidad. En una palabra, la noción teológica del pecado es una noción afrodisiaca, seguramente mucho mejor que la cantárida o la mandrágora.

—Para ti, ¿qué es lo prohibido?

—Nunca me he prohibido nada, pero jamás me permití ser mal amigo. Ahora que recibí el Águila Azteca el placer de ver en la ceremonia a muchos de los que más quiero. Me impresionó ver allí a doña Amalia viuda de Cárdenas y a la señora Hortensia viuda de Allende. No puedo decirte lo que sentí al ver que don Jesús Silva Herzog me buscaba: fui a su encuentro y lo abracé con el cariño de siempre. Ahora, entre la chaviza, no te imaginas: estaban Elena Poniatowska, Margo Glantz, José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Henrique González Casanova, Carlos Monsiváis, Carlos Illescas y mi amigo de siempre, el gran Fernando Benítez.

ANDRÉS HENESTROSA

(1979)

LA TRADICIÓN ORAL conserva el retrato de Andrés Henestrosa. Quien lo ve pasar por las calles del centro que recorre diariamente desde hace más de cincuenta años o lo escucha narrar historias con su español de base indígena guarda una línea, un matiz, un color solar: elementos que si se juntaran formarían el mural de la vida y la obra de Andrés Henestrosa.

Nació en Ixhuatlán, Oaxaca, a fines de 1906. Hasta los catorce años sólo habló huave y zapoteca. Llegó a la capital en 1922, con los ciento diez pesos que obtuvo de la venta de su caballo y su freno. Antes de dominar el castellano se tradujo la ciudad con las cadencias del huave y la riqueza del zapoteca. Vivió en la miseria, durmió en los cines, soportó ayunos que en ocasiones duraron tres días. En cuanto tuvo un sitio donde abrigar su ansia de conocimientos comenzó a leer cuantos textos llegaban a sus manos. “No entendía absolutamente nada, pero siempre pensé que la ignorancia de ayer es el conocimiento de mañana: a fuerza de leer y releer las palabras llegué a comprenderlas.” Andrés nunca olvidó su lengua ni su tierra: “Sueño y maldigo en zapoteco y cuando voy a escribir invariablemente pienso la primera frase en ese idioma: después me la traduzco al castellano”. En el mundo indígena está su esencia, su niñez, su verdadera patria.

En 1929, “como una absoluta provocación” al cosmopolitismo literario de moda, publicó Los hombres que dispersó la danza: los mitos y los

dioses poblaron una ciudad que se creía moderna y desde el horror de 1980 vemos como una aldea apacible; los colores de la selva inundaron las calles que en un principio le parecieron a Henestrosa intolerables "sobre todo por la cantidad de gente que había en todas partes. En esos años, cuando llegué aquí, la ciudad de México cabía en el puño de la mano, pero ya era un monstruo en comparación con mis paisajes, mis ríos, mi soledad salvaje de muchacho".

Henestrosa ha cumplido sus cincuenta años de escritor. Para celebrar, sus amigos imprimieron una nueva edición de Los hombres que dispersó la danza —el libro asombroso de un joven de veintitrés años que escribe tan bien en 1929 como ahora— con el magnífico ensayo de Luis Cardoza y Aragón que lo acompaña desde 1945. Por su parte, Miguel Ángel Porrúa reunió en El remoto y cercano ayer los capítulos conocidos de lo que serán las memorias de Henestrosa, Años, engaños y desengaños, entre ellos el Retrato de mi madre (1938), que es para muchos su obra maestra.

LOS INDIOS, VASCONCELOS Y MARIÁTEGUI

Elena Urrutia habló en unomásuno de las futuras memorias de Henestrosa. La noticia me incitó a buscarlo. Henestrosa me cita en Lady Baltimore, un restorán de sus tiempos que ha perdido su tradición en aras de la comodidad norteamericana. Elegante, de magnífico aspecto, veo a Henestrosa conversando con Manuel González Calzada. Hablan de Mariátegui, a quien la muerte impidió cumplir su proyecto de viajar a México.

—En esa época publicó los Siete ensayos sobre la realidad peruana, libro que a todos nos deslumbró e hizo a Manuel Moreno Sánchez escribir un gran artículo. Era una forma nueva de ver la realidad peruana, que en tantos sentidos se parece a la mexicana. Mariátegui postuló que el problema del indígena era tanto de naturaleza económica como antropológica. Aquí en México no se trata de resolver los problemas de la población indígena incorporándola a la cultura occidental: lo que hace falta es incorporarla a la economía del país. Todos los jóvenes de mi tiempo leímos a esos pensadores —Martí, González Prada, Sarmiento, Francisco Bilbao— y quizá por eso los que fuimos muchachos en el 29 tuvimos unidad de principios de orden político, intelectual y literario. Todos pensamos que en ese momento la Revolución exigía una revisión. Era necesario volver los ojos a los reformadores, a los grandes pensadores americanos. Esto explica nuestro vasconcelismo. Nosotros creíamos que la culminación del pensamiento americano era José Vasconcelos. Él nos dio, en su tiempo y a su hora, un diseño, un prospecto de patria que nosotros soñamos realizar. En ese prospecto entró la autonomía universitaria.

—Vasconcelos —continúa Henestrosa— fue quien volvió al tema indígena, el que puso al indio de pie, un poco con el deseo de que se cumpliera el ideal de Martí: "Hasta que el indio no camine no caminará América". Lo que Vasconcelos dijo en más de una ocasión respecto al indio —por la ternura que transparenta y por la decisión de servirlo, de darle comida y trabajo, de reintegrarle la seguridad perdida— recuerda a Montalvo, quien afirmó: "Si mi pluma tuviera don de lágrimas yo escribiría un libro sobre los indios para hacer llorar a la humanidad". Vasconcelos fue lo que considero el americano integral: el que ha logrado conciliar a sus abuelos: el blanco, el indio, el negro, el judío que llegó a América converso. Aquí, el que más blanco se proclame, el que más inglés o francés se considere, y lo que es peor, el que de más gringo se precie, tiene en sus venas sangre de indio, de negro, de judío.

EL QUE GANA Y EL QUE PIERDE

—Pero el último Vasconcelos estuvo muy cercano al pensamiento fascista.

—Esa imagen negativa es obra del propio Vasconcelos, consecuencia de la decepción. A él lo derrotamos todos, acabamos con él al negarlo cuando perdió la presidencia.

—Tú lo conociste en su esplendor. ¿Seguiste tratándolo después del año 29?

—Fui el más fiel de sus seguidores, el último en renunciar al vasconcelismo. Muchos líderes del 29 y muchos partidarios suyos, cuando lo vieron perder, se asimilaron al gobierno de Ortiz Rubio. Sí, vi a Vasconcelos fracasado. Dada su grandeza no debió amargarse. No digo que sus seguidores lo hayamos conducido a ese estado, pero sí a la desesperación. Supongo que pensó que tenía muchas razones para sentirse avergonzado: imagínate, un hombre como él, haber perdido el gobierno de Oaxaca a manos de Onofre Jiménez, un ser que era mitad vegetal y mitad mineral; y luego la presidencia, que se le va de las manos por causa de quien él llamó "el candidato de la cara obscena" (Ortiz Rubio tenía cara de nalgas). Ante esas derrotas, ¿qué podía hacer Vasconcelos sino negar su yo anterior? Se arrepintió de haber sido el que era y escupió su propia estatua. Levantó contra él todo el odio que después le regalaron. Atención: nunca dejó de ser el gran escritor, el gran pensador, nuestro máximo literato. Todo lo que hacía era para

igualar en sí triunfo y derrota, dos formas míseras de la existencia. Acuérdate, en este país lo único que vale es el triunfo. En estas condenadas tierras hay una sola ley: el que triunfa es inteligente y bueno; el que pierde es malo y pendejo.

POETAS Y GENERALES

—¿Tú nunca has sido perdedor?

—Llegué a la política porque López Mateos me prometió hacerme gobernador de Oaxaca. Había estado en la oposición y de pronto, al aceptar esta oferta, me contradije. Fui el último vasconcelista que se rindió. Mi caso se puede legítimamente explicar porque no tenía techo, ni sopa, ni sábanas. Llegué a la política por una situación independiente de mis méritos.

—La política, ¿necesitaba de tus méritos: tu capacidad literaria, tus conocimientos?

—Claro. Los poetas y los generales han hecho nuestros países. Pongamos el ejemplo de Argentina: frente a Rosas y a Facundo Quiroga están Bartolomé Mitre, Sarmiento y un ideólogo extraordinario: Juan Bautista Alberdi.

—Tienes mucho de poeta: ¿posees también algo de general?

—Siempre he dicho que si hubiera nacido ocho años antes de la fecha en que vine al mundo habría sido un general revolucionario. Reconozco que cuando entré a la política no supe manejar la situación. Tú sabes: cuando

quieres jugar en ese terreno tienes que hacer una serie de cosas: asistir a los sitios en que te vean, en que la gente se dé cuenta de que el presidente te saluda. Dos veces fui diputado: con López Mateos y con Díaz Ordaz.

EL 58 Y EL 68

—Andrés, te ruego disculpar mi impertinencia: en el 58 eras diputado. Tus amigos de toda la vida te reprocharon tu actitud ante el movimiento magisterial y ferrocarrilero.

—Lo que pasó fue que hice un discurso advirtiendo de lo que venía: desde la huelga ferrocarrilera hasta el 68. No me equivoqué porque tengo conocimientos de la historia, observo, leo. En ese año mis amigos se me echaron encima, me negaron, me acusaron de entregarme... Yo me entregué gratis, pero apenas seis años después ellos hicieron lo mismo a cambio de muchas cosas y luego, con Echeverría, repitieron su entreguismo.

—En teoría te anticipaste a lo que iba a ocurrir en el 68. ¿Qué hiciste cuando se desencadenaron los hechos?

—Dentro de mi modesto poder de periodista escribí una defensa de los estudiantes. No podía rechazarlos ni condenarlos porque ellos estaban actuando y luchando como nosotros en el 29. Los dos movimientos se parecen porque ambos condenaban un sistema. En el 29, como en el 68, peleamos con armas y piedras, fuimos perseguidos, caímos en la cárcel. Las dos veces ocurrió también que el gobierno trató de ganarse a muchos de los grandes líderes dándoles empleos.

—Perdón, pero no sé de ningún auténtico líder del 68 que esté o haya estado en el gobierno (el caso de Sócrates Campos Lemus fue muy distinto, y ciertamente muchos funcionarios actuales fueron, digamos, "simpatizantes" ya que el movimiento coincidió con sus años estudiantiles). Por lo demás, según creo, toda la historia surgió de una representación teatral en Los Pinos. Algunos de esos actores habían participado como base en el movimiento. Al día siguiente los periódicos publicaron un encabezado difamatorio: "Los líderes del 68 con LEA". Calumnia, que algo queda.

—Yo no caí, cuando fui estudiante. Miguel Alemán me ayudó dándome un empleo modestísimo en el Departamento de Impuestos Especiales. Allí el primer "impuesto" era yo. A esas gentes, a los poderosos, los he llegado a conocer porque hace muchos años que paseo por Madero, hace medio siglo que dialogo con la vida de México.

LA EMOCIÓN DE LA PATRIA

—¿Cómo ha sido ese diálogo prolongado a lo largo de medio siglo?

—El chiste está en haberle hablado a cada persona de lo suyo. Desde luego, antes había mayor interés por la conversación. Fíjate, una vez nos encontramos Alejandro Gómez Arias, Renato Leduc y yo a las puertas del cine Alameda. Comenzamos a platicar y resultó que durante las seis horas que duró la charla tuvimos siempre un auditorio que intervenía y se interesaba por lo que íbamos diciendo.

—Si ustedes tres volvieran a reunirse ahora en algún sitio de la ciudad, ¿qué ocurriría?

—Nada —me dice Henestrosa, perdiendo de pronto el vigor que lo ha acompañado hasta esta altura de la conversación—. No pasaría absolutamente nada. Hoy la gente no lee, no escribe, no sabe hablar. Cuando pretendo enfrascarme en una conversación me doy cuenta de que yo mismo no tengo temas. ¿Qué falta?, preguntas. Quizás esto que voy a contarte te lo explique: recuerdo a los jóvenes políticos que rodearon a Echeverría. Eran gentes muy preparadas, inteligentes, pero les faltó una cosa: la emoción dramática de la patria. Es decir, entender que éste es un pueblo que está por hacerse y que vale la pena morir por él.

—Esa visión dramática, ¿es lo que te ha hecho acercarte al poder? ¿Cómo es?

—La política es como una mujer maravillosa, llena de dones y delicias... Pero también de cosas repugnantes y terribles. Cuando uno ha poseído a una de esas mujeres ya no quiere separarse de ella: la necesita. Eso sucede con la política, fascinante. Y el poder no lo es menos: te convierte en un hada que transforma realidades.

LOS HUÉRFANOS DE OAXACA

—¿Te gustaría ser gobernador de Oaxaca?

—Claro que sí. Ésa iba a ser una culminación en mi vida y en ella pondría mi resto. Creo que una buena administración pública vale más que la mejor novela. Y aquí se juntan, se enfrentan, las dos grandes repúblicas: la literaria y la política. Oaxaca ya no puede más —me dice como si hablara de una mujer que es todas las mujeres y la principal protagonista en las historias de Henestrosa: Martina, su madre—. Ya no puede más. Desde que fui diputado hasta ahora sus problemas se han agravado. Con los años el estado es más pobre, tiene más huérfanos; es decir, más personas que carecen de pan, drenajes, salud, escuelas, caminos. Los últimos gobernadores, salvo excepciones contadas, han saqueado sus arcas. Con lo que cada uno de ellos se llevó se pudieron construir muchos kilómetros de veredas y caminos. En la campaña alfabetizadora, más importante que un libro es un kilómetro de camino; más valioso que un aula es un metro de drenaje porque allá, si tú les das el camino, los indígenas inmediatamente se vuelven bilingües. El problema de Oaxaca no es de alfabeto, sino de economía.

—Y en Oaxaca, como en cualquier parte, en el fondo de todo está la corrupción.

—La corrupción conduce al peor de los males: el escepticismo; y a que la gente le tenga miedo al gobierno, a que termine por considerarlo su peor enemigo. La magnitud de la gravedad nos la dio el abstencionismo

que imperó en las últimas votaciones. El abstencionismo tiene dos consecuencias negativas: si el ciudadano no conoce a sus gobernantes no puede exigirles; si no los elige, ellos no se sienten apoyados ni obligados a cumplir.

—¿El PRI te apoyaría para ser gobernador?

—Para eso buscaría el apoyo del pueblo, que siempre está dispuesto a creer si le prometes que no lo robarás. Mira, es tal la necesidad de honestidad administrativa que no hay candidato que no la prometa.

—¿Cómo sería tu campaña?

—Puestos a soñar, soñemos que la nieve arde... Primero le diría a Oaxaca que se pusiera de pie, que volviera al camino; que su pobreza es sagrada: quienes lleguen hasta ella no irán a administrar su riqueza sino su pobreza. Advertiría que todo servidor público que actuara deshonestamente sería encarcelado y aun cuando devolviera lo robado se le prohibiría volver a tener cargos públicos. Oaxaca es una tierra maravillosa llena de ríos, de montañas. Dice una vieja canción que Oaxaca "da el oro y la espiga, el mármol y el laurel". Oaxaca está formada por siete regiones. La mía es la del Istmo: música, danza, ceremonias. Allá hasta los entierros son alegres y el honor llega al punto de que un deudo se siente obligado a llorarle lo mejor posible al muerto.

RETRATO DE EMILIA

—En tus charlas y artículos te refieres siempre a las formidables mujeres del Istmo: hablas de su libertad, que empieza en el lenguaje; hablas de ellas como personas ajenas a toda culpa y toda sumisión.

—Son extraordinarias. Allí tienes a Martina, mi madre. Ella me enseñó, entre otras, tres cosas importantes: no robar jamás, no pedir prestado si sé que no podré pagar y no andar enamorando a las mujeres de mis amigos o de mis patrones —Andrés me mira como un niño y me dice—: Algunas veces he roto esta última regla, pero es que Dios me dejó de su mano. Y ahora recuerdo el caso de mi tía Emilia Morales, hermana de mi padre. Cuando murió mi abuelo, Bernabé Morales, ella quedó bajo la tutela de su abuelo paterno. A la muerte de éste pasó a la tutela de Arnulfo Morales, su hermano, o sea mi padre. Cuando estaba con su abuelo Asunción él la hacía vivir pobremente, aunque era dueña de mucho ganado. Eso la hacía enojarse y llegaba a mi casa para quejarse ante mi padre: "¿Qué se está creyendo el cabrón éste, que voy a vender mi pinche (mi sexo) para vivir? Y aunque quisiera venderlo, ¿quién va a quererlo?, si soy tan fea". Emilia tocaba la guitarra y cantaba divinamente. Me decía: "Yo sola no puedo casarme porque vienen los hombres a decirme que soy bonita, pero ¿cómo se los voy a creer? ¿Qué no tengo en mi casa una tinaja de agua donde verme? No, yo no vendo mi pinche, o si no el día que quiera, mejor lo regalo".

Otra vez llegó a la casa para decirnos: "Me voy al cuarto viernes a Miltepec", y salió a caballo. A los pocos días volvió alborozada gritando: "Arnulfo, Arnulfo: encontré por fin a un hombre, un mulato. Se llama Revero Toledo, es del tamaño de esa puerta, así de grande. Voy a

mandarle a regalar un caballo para que cuando guste se venga a dormir conmigo".

Aquello era lo más natural. Olvidamos la historia pero a los pocos días vimos llegar a Revero, dispuesto a dormir con Emilia Morales. Después leí que una princesa rusa, asediada por el invierno y la soledad, salió a las calles de París y encontró a un gallardo oficial. Mi historia es más bonita porque se trataba de una india huave que encontró a un maravilloso compañero. Lo que aprendí estando cerca de mujeres como mi madre o la tía Emilia fue a ver a las mujeres en su verdadera dimensión. Tiene voz y voto porque es, porque trabaja, y eso la hace independiente; porque se ve con naturalidad y respeta las leyes de la vida, cuyos ciclos impone la naturaleza.

—Revero y Emilia ¿tuvieron hijos?

—De ellos nació Rebeca Abigaíl Toledo Morales, que vino a México en 1930. Cuando llegó a visitarme estaba comida por la tuberculosis. Ella se casó con Aníbal Fuentes y tuvo una hija enferma. Se la desahuciaron pero ella decidió llevarla a morir a su tierra. Antes de llegar a Oaxaca se murió. Sin embargo, Rebeca hizo todo el viaje con la criatura en brazos.

Emilia Morales murió de una manera extraña. Cuando estaba agonizando me mandó llamar y con ese orgullo tan propio de los huaves por su nombre —siempre despojados y oprimidos por los zapotecas— me preguntó: "¿Eres Morales?, ¿eres hombre?" Yo tenía nueve años pero le contesté: "Sí, soy hombre". "Entonces vete a San Francisco del Mar para que me traigas una liebre porque tengo antojo de comerla." Cuando volví la encontré agonizante, con los ojos brillantísimos, pálidos los

labios. Murió echando madres contra la vida y gritando: “Cuerpo cabrón, ¿por qué me desamparas?”

AQUELLOS AÑOS

—Andrés, al venir a la ciudad de México trajiste contigo tu idioma, tus recuerdos, tus historias: por eso mismo la adaptación a la vida capitalina debe de haber sido muy dura para ti.

—Fue un choque terrible. Lo que más me horrorizaba era la gente. Recordando aquellos tiempos, los veo idílicos. Todo el mundo se conocía. Toda la gente se conocía. Aquí, en este mismo café en el año 24, de tres a cinco de la tarde venían las personas a conversar, a comer molletes con chocolate. Antes, a la una de la tarde, disfrutábamos del paseo de coches y carruajes. Era como en el verso de Gutiérrez Nájera: "Desde la esquina de la Sorpresa..." El pobrecito del Duque Job pensaba que esto era México, sin darse cuenta de que atrás de Palacio había un pueblo hirviendo de furia. La avenida Madero era el corazón de la ciudad: aquí estuvieron las grandes librerías, los restoranes, las primeras salas de exposición.

—¿Cuáles eran tus rumbos?

—Todos éstos: San Ildefonso, el barrio estudiantil. Los primeros tiempos, hasta que aprendí español leyendo, fueron durísimos. Sobreviví gracias a un sencillo aprendizaje: no comer. Me salvé porque siempre encontré una mujer generosa que me tendió la mano y al verme sin lecho hasta llegó a brindarme la mitad de su cama. El formidable instinto maternal de las mujeres nos convierte siempre en sus hijos... Sí, son tan maternales que con gusto dan el pecho.

—Tu adaptación a la capital fue prodigiosa, pero no creo que tus comienzos literarios hayan sido fáciles. En 29, cuando publicaste Los hombres que dispersó la danza, el grupo más fuerte era el de Contemporáneos. ¿Cómo te trataron?

—En medio del europeísmo —que no critico, pues dio a nuestras letras un aire nuevo— mi libro fue una provocación. Los Contemporáneos se irritaron porque publicaba un libro un cabrón de veinte años que hacía cinco había llegado a la capital sin saber español. Bernardo Ortiz de Montellano incluyó en el número once de Contemporáneos (abril de 1928) tres de mis leyendas zapotecas e hizo un pequeño comentario dándome el espaldarazo. Villaurrutia hizo una nota en contra. Novo dijo horrores de mí, pero le contesté y lo hice pedazos. Cuando inauguraron la Sinfónica Nacional, Tere Salazar Mallén me preguntó quiénes estaban en la función. Le dije que muchos personajes intelectuales y entre ellos Novo. Tere insistió: "¿A Novo le gusta la música?", y yo le contesté: "Sí... los boleros".

—Bueno, pero después de todo creo que tenía derecho a que le gustaran los boleros... Paso a otra cosa: noto que tu construcción en castellano es muy particular, tiene otro ritmo.

—Involuntariamente primero, y después con toda conciencia, he procurado conservar el ritmo de mi lengua materna, el español que escribo quiere apoyarse en ella. Mis lenguas nativas son señaladamente metafóricas y eso se nota en mis textos castellanos.

—Junto a la disciplina de la lectura creaste la de la escritura.

—Sí, durante treinta años, después de haber incursionado por los periódicos estudiantiles, escribí sin fallar mi columna en El Nacional. Todos los días, a las seis de la mañana, me levanto a escribir. No corrijo ni cambio; es más, ni siquiera me cuesta trabajo despertarme: es como si no hubiera transición entre el sueño y la vigilia.

LA MÚSICA Y LOS RECUERDOS

—Pronto aparecerán tus Memorias. Creo que ya lo único que te falta es concluir el tercer tomo, dedicado al vasconcelismo y a las personalidades que has conocido. ¿Qué es para ti la memoria?

—Una facultad susceptible de atrofia o desarrollo, una manera de saber. Empecé a practicarla en la primaria, donde aprendí a leer, escribir y declarar. Lo primero que memoricé fue "La playera", de Justo Sierra. Creo que tiene buena memoria quien no posee el idioma y yo la tengo tan buena que para hacer una cita jamás consulto los libros: todo lo recuerdo.

—Si algo tienes es idioma, ¿no te contradices?

—Piensa que el castellano no es mi lengua materna y por más que conozca el castellano siempre hay algo, una pequeña duda, que me remite a mi memoria.

—¿Nunca te estorban, nunca te duelen tus recuerdos?

—Lo mismo que hay calles por donde no transito porque allí me sucedió algo desagradable o triste, asimismo hay recuerdos que borro voluntariamente porque me duelen. Entonces silbo o canto para que

acudan a mí otros más placenteros. La música tiene una fuerza evocativa increíble, favorece al recuerdo, como el perfume. Los enamorados por eso regalan perfumes y llevan serenata... La memoria es sabia y olvida todo lo que nos duele: los recuerdos nos ayudan a vivir, nos defienden para que la realidad no nos mate.

RENATO LEDUC

(1979)

RECIÉN SALIDO de una enfermedad, con el cabello corto y más delgado, Renato Leduc me explica con toda seriedad: “Si he llegado a esta edad se lo debo a tres cosas: no fumo, no tomo leche y camino todo el tiempo. Desde chico, allá en Tlalpan, donde nací, mi padre me llevaba a hacer largas caminatas por las calles arboladas, preciosas”. En todo lo que va del siglo Renato no ha detenido su marcha por la ciudad de México. La conoce, la vive, la llena de recuerdos y presencias como otros bocetan rostros y actitudes sobre un cuaderno de dibujo.

“Todas las ciudades modernas son incómodas. Debido a mi afición a los toros he viajado mucho por la república. Voy adonde hay una buena corrida. Antes iba mucho a Huamantla, pero ahora es imposible: uno tiene que estacionarse en la carretera porque todo el pueblo está lleno de los malditos automóviles. Las ciudades no son para la gente, sino para los coches.

”Añoro el México de 1910, con todo y su don Porfirio. De plano, era mejor porque en cualquier calle, en cualquier café, uno podía encontrar a sus amigos. La vida era barata, la gente se divertía. El estilo era otro, mejor. Una vez llegamos a vivir a una vecindad. Era preciosa: tenía su patio lleno de macetas, pájaros y por una vivienda buena pagábamos dieciocho pesos. Ahora, todo está lleno de los dichosos condominios que cuestan un dineral y son horribles. Sí, la ciudad de entonces era chica. No era bonita, pero eso sí, muy sabrosa: haga de cuenta lo que fue hasta

hace poco Guadalajara, que ya la pobre también comienza a llenarse de smog y de automóviles. Claro que tampoco hay que creer que aquélla era la ciudad ideal: en invierno, a la gente pobre de los barrios la azotaban epidemias de tifo. Era espantoso.

”Que me dicen que no, que en tiempos de don Porfirio los pobres sufrían mucho y no sé cuánto. La verdad es que los pobres estaban tan jodidos como ahora. La única diferencia es que se vivía en un sistema feudal: los patrones, por lo menos, miraban con paternalismo al indio. Ahora, ni eso.”

LA SANGRE Y EL HAMBRE

Mientras tomó parte en ella, la Revolución no decepcionó a Renato:

“Entonces no, ahora sí. Hace poco estuve en Oaxaca, donde me encontré a un amigo que conocí en París, en 1936. Yo trabajaba en la Secretaría de Hacienda y él iba rumbo a España, a defender la República: Néstor Sánchez. Lo acompañaba entonces un pequeño grupo formado por quince campesinos. Todos dispuestos a luchar contra Franco. Como eran muy pocos, y solitos no podían formar legión, los incorporaron a la legión polaca. Los muchachos de Néstor pelearon como leones, por una idea, a sabiendas de que en Europa lo único que se sabía de México era el nombre de Pancho Villa. A ese grupo se debió la primera derrota del ejército italiano. En el Ebro pelearon a morir. Ahora que me encontré a Néstor me dijo: ‘¿Para qué sirvió que derramáramos tanta chingada sangre en España si al fin de cuentas íbamos a acabar con un reyecito en el gobierno? Alfonso XIII era mejor y hasta más divertido’.

”Cuando oí a Néstor me puse a pensar que en México pasó lo mismo: tanto que se peleó por la cuestión agraria y ya ve usté lo que pasa. Antes, mal que bien, en México siempre hubo frijol, maíz y azúcar. Y ahora, ¿qué producimos? Váyase a ver el Valle de Juárez, que ya no produce nada. Antes, dividido en ‘partidos’, daba de todo: legumbres, frutos y un poco de buen algodón. Imagínese, un valle regado por los canales del río Bravo y la presa del Elefante, hoy no produce nada. Toda la zona se urbanizó con palacetes y condominios como los de aquí. Hace unos días leí en el periódico que toda la industria agropecuaria está en manos de las transnacionales. Y me pregunto: ¿para eso chingaos se hizo la Revolución?”

¿QUÉ MÁS DA?

A los ochenta y dos años Renato vive en el presente. “No tengo nostalgia ni de mi infancia ni de mi juventud. Todo eso fue muy duro y creo haber visto todo. No soy un valiente, no vaya a creer, pero los temblores no me espantan. Cuando era estudiante vivíamos en una casa de huéspedes, en las calles de Donceles, en un tercer piso altote. Una vez estábamos jugando cartas y de pronto a un amigo le llegó una mano buenísima luego de haber perdido toda la tarde. Cuando le vino la suerte, que comienza un temblor. Todos los que estaban en la mesa se levantaron corriendo, menos el suertudo que se puso furioso y comenzó a gritar: ‘Espérense, vamos a seguir jugando. ¿Adónde van, cabrones? ¿Qué más les da morirse en un tercer piso que en el segundo?’

”Y es cierto, ¿qué más da? Ahorita ya mero me llevaba la chingada a causa de una especie de bronquitis que me agarró hace mucho tiempo. Sí, cuando yo estaba en Leyes, donde ahora se halla la Secretaría de Industria y Comercio había un despacho de médicos. Uno de ellos era el hermano de Antonio Vargas MacDonald, a quien tanto estimé. Este médico se dedicaba sobre todo a curar enfermedades venéreas y por eso a su consultorio le decían el ‘Gonococódromo’. Tenía una enfermera que no era bonita, pero eso sí, simpaticona y medio putilla. Una vez que estaba yo haciendo antesala, por pasar el rato me puse a hacerle plática y le pregunté: ‘¿Qué, a poco muy-muy? ¿Cuántos novios has tenido?’ Ella me contestó muy seria: ‘Nada más dos: la universidad y el ejército’. Pobre muchacha. Al poco tiempo supe que se había suicidado. ¿Sabe por qué? Porque se enteró que no era hija de su madre, sino de una tía... Qué cosas.

”A Vargas MacDonald le pasó también una cosa muy rara. Un día lo encontré en su consultorio manipulando una pistola con la mano muy suelta. ‘Cuidado’, le advertí, pero él se burló de mi miedo y siguió dándole. Al fin, se le disparó un tiro que pegó en el techo y fue a fregarle la pierna de rebote. ‘¿Ya ves? ¿No te lo dije? Las pistolas son como las mujeres: no todos los hombres saben cómo manejarlas’.

”Pero lo que le iba a contar es cómo contraje esta especie de pulmonía o no sé qué. Yo iba con frecuencia a El Paraíso, una cantina que estaba en la esquina de Donceles y Argentina. Allí Leopoldo, el cantinero, me hacía unas tortas riquísimas y me curaba de las crudas. Yo, a cambio, me lo llevaba a los toros. Una tarde estábamos allí Vargas MacDonald y yo jugando dominó cuando comencé a toser y a toser. ‘Ah, qué bien friegas con esa tosecita. Te voy a curar.’ Y me mandó servir un vaso de ron con una cucharada de azúcar fundida adentro. Con eso, empeoré. Le dije: ‘¿No que tan buen médico? Para estas curaciones, muchas gracias. Mejor me curo solito’. Y mandé traer paletas heladas que remojaba en coñac. Desde entonces me agarró este enfriamiento en la garganta y ahora, ya ve, por poquito y me lleva la chingada. Pero no hay que tenerle miedo a eso, porque como decía mi amigo: ‘¿Qué más da morirse en el tercer piso que en el segundo?’”

LOS FINOLIS ME CHOCAN

Temeroso del ridículo, escéptico, volteriano “como mi padre”, Renato jamás se ha afiliado a ningún partido político, fue alérgico a la vida de burdel y rechaza los sentimentalismos. Combina su ternura con arranques de humor incontenibles. Excelente narrador, muestra en sus conversaciones y en sus admirables y dispersas memorias las lecturas principales de su juventud: Anatole France y Eça de Queiroz; y la de su madurez: Marcel Proust.

La pasión de Leduc es la vida. El sitio que le pertenece es la ciudad entera. Su gran amor es la literatura, aunque finge despreciarla y le encanta disfrazarse de ignorante e indiferente. La poesía, que en él ha sido tan escasa como excelente, es ahora como “el futbol, como un escurrimiento de juventud. Si la hice fue porque nací con facilidades para ello. La elegí porque es lo que me cuesta menos trabajo de hacer”. Desde Prometeo sifilítico Leduc conquistó para nuestra poesía el reino de las llamadas “malas palabras”.

“Hablo así, con palabras fuertes, porque toda la vida he tratado a pura cabrona gente. La prefiero: los finolis me chocan. Además, las ‘malas palabras’ tienen un sentido muy concreto y hasta llegan a resultar más dignas que otras. Si a una persona se le dice ‘eres un tonto’ queda convertida en una idiota cualquiera; pero si a otra persona se le dice ‘eres un pendejo’, como que eso pesa más, como que hasta le da cierta categoría, ¿no es cierto?

”Desde luego yo creo que sí se vale incorporar este lenguaje a la literatura. No se trata de poner una retahíla de carajos con el fin dizque de reproducir el habla popular, como lo hacen algunos escritores ‘cultos’. El pueblo usa un chingao cuando debe ser, por eso su vocabulario tiene un sentido, una función. De la otra manera, es un esnobismo, una moda como tantas otras.”

CONTRA LAS “POMPIS”

“Me critican porque hablo caló, pero no soy el único. Aquí cada colonia, cada gremio, tiene su caliche. De eso está compuesto el español de México, de una variedad enorme de caliches. Hace poco me llamaron la atención porque usé la palabra ‘nalgas’ en un artículo. En primer lugar, es un término que está consignado en el libro más serio y respetable de cuantos existen: el diccionario. A mí esa palabra me parece más justa y apropiada que el término ‘pompis’, chocante y nocivo sólo por ambiguo. ¿O hay algún diccionario en que la palabra ‘pompis’ esté consignada? Yo jamás la he visto.

”Los políticos, los mecánicos, los toreros, la gente de teatro, los periodistas, todo el mundo tiene su habla propia. Hace poco, una tarde que estaba yo en una cantina, entró un hombre que ‘se sentía muy salsa’ y deseaba ver ‘al más nalga’. Se vieron, hablaron como cinco minutos y cuando el desconocido se fue le pregunté a mi amigo el cantinero de qué se había tratado la conversación. Nada más me dijo: ‘Éste vino a avisarme que como éste es el año de Hidalgo se necesita doblar la corta y pasar más corriente pa’rriba’. Eso quiere decir que como es el último año del sexenio —chingue su madre el que deje algo— hay que pasar más mordidas para los que están arriba. Es un lenguaje vivo, funciona y es bueno por eso, porque sirve para que la gente se entienda, se identifique.”

SEMANA MAYOR

Gran precursor de la contracultura y la antisolemnidad, Renato quiere hacernos creer que no escribe —“más que cuando me viene como un escurrimiento”— y que no ha leído mucho. Sin embargo, acepta que heredó de su padre, Alberto Leduc, el espíritu volteriano, la tradición liberal que puso en práctica en las páginas de Diario del Hogar —dirigido por Filomeno Mata—, el autor de “Fragatita”, acaso el mejor cuento de naturalismo mexicano. Si Gutiérrez Nájera, Urbina y Nervo le parecieron cursis, en cambio Renato Leduc aceptó con gusto la influencia de Efrén Rebolledo. Alguna vez me dijo que le cambió a un amigo un tomito de Posturas difíciles por el Joyelero.

Enfrentado a la Semana Santa —la “estación opaca”, como la llamaba López Velarde— Renato maldice ya el aburrimiento y el bochorno del Viernes Santo que, junto con el primero de mayo, son, para él, los días más fastidiosos del año.

Las semanas santas de su infancia en la Villa de Guadalupe eran “iguales que ahora, chocantes y aburridas, pero llevadas al extremo. La familia de mi madre era muy católica y hasta hacían ejercicios espirituales. Se metían por allí, en algún convento, a golpearse con las famosas disciplinas. Yo nunca fui a esas cosas. Heredé el espíritu anticlerical de mi padre, a quien le vino precisamente de su orfandad.

”Mi abuela era de Querétaro y se casó con un invasor francés. Así que mi abuelo fue un muchachote normando, saludable y trabajador. Él murió

antes que doña Manuelita y le dejó algún dinero. Ella, que no sabía cómo administrar su herencia, se asesoró de un sacerdote. Éste no sólo la dejó sin nada, sino que le sugirió a mi abuela que mandara a mi padre a una especie de seminario, que no era más que un hospicio horroroso. Mi padre escapó de allí, ansioso de irse a Francia en busca de sus raíces paternas, pero nunca pasó de Nueva Orleans. Cometió el error de hacerse grumete en uno de los dos únicos barcos que tenía la marina mexicana: Libertad e Independencia. Ésos jamás zarpaban. Todo el tiempo permanecían en Nueva Orleans, calafateándose. Como primicia de su espíritu literario lo único que mi padre trajo de allá fue un catálogo de cocteles norteamericanos. Aquí los estrenó un cantinero famoso: don Luis, dueño de la cantina El Nivel, que está frente a Catedral.

”Mi padre regresó a México, se casó, vivió algún tiempo en Tlalpan y luego por el rumbo de la Villa, donde vivía aquel sacerdote infame. Todas las mañanas pasaba frente a nuestra casa y lo saludaba: ‘Buenos días, Albereto’. Esa extraña manera de pronunciar el nombre de mi padre se originaba en que el cura se sentía muy perfeccionista y dueño de un idioma excelente exagerando la pronunciación.”

VIVA LA DIFERENCIA

“A mí eso de la rezadera jamás me gustó. Iba a la Basílica, pero por el gusto de ver los retablos. Había unos muy graciosos, como el que dejó un tuerto que había perdido un ojo en una pelea: ‘Doy gracias a la Santísima Virgen de Guadalupe porque, gracias a que me encomendé a ella, quedé como si nunca hubiera tenido ojo’. Otro señor puso un retablo donde contaba que un famoso bandido, al que apodaban el Atila del Norte, había llegado a su casa y violado a todas sus hermanas: ‘Pero a mí no, porque me encomendé a la Santísima Virgen de Guadalupe, a quien doy gracias por tal favor recibido’.”

La Villa de su infancia no aparece como un edén en el recuerdo de Leduc:

“Era un pueblón horrible, pero tenía algo bonito: focos enormes que daban una luz preciosa. Lo malo es que esa luz les encantaba a las cucarachas y aquello era un hervidero.”

De su madre, Renato dice que “creció como tantas mujeres de la época creyendo que cumplían con su papel con tal de saber lavar un menudo, hacer unos calzones de hombre y pegar unos botones. Ya las que sabían pintar o tocar el piano eran vistas como genios”.

Leduc no ha compartido nunca el desprecio de su generación por las mujeres:

“Desgraciadamente, de adolescente y de joven, por circunstancias de la vida, tuve que tratar a puras prostitutas, mujeres de lo peorcito. Sin embargo, sé que la inteligencia no es un privilegio masculino. Lo sé bien porque a lo largo de mi vida he tenido muchas amigas. Hoy las mujeres hacen muchas cosas y andan por todas partes. A mí me tocó ver los primeros movimientos liberacionistas, allá por 1911 o 1912, que eran una copia de los norteamericanos.

”Las mujeres se reunían en la plaza de San Fernando. Una vez presencié un mitin. Una vieja se subió en una banca y comenzó a arengar a sus compañeras: ‘No hay ninguna razón para que se nos prohíba trabajar y acceder a los puestos políticos. Somos capaces, inteligentes. Entre hombres y mujeres sólo hay una pequeña diferencia’. En cuanto dijo esta frase se escuchó la voz de una jovencita que aplaudía y gritaba con entusiasmo: ‘Sí, sí, que viva la pequeña diferencia’. En estos días nomás hay que ver el mundo para darse cuenta de que hay muchas mujeres que son más enérgicas que los hombres. Y mire que entre éstos he conocido de todo: tipos de veras valientes, decididos, bravos.”

EL TEDIO Y EL REMOLINO

En las conversaciones que hace tres años sostuvimos ante las cámaras del canal 13, Renato me habló de los personajes extraordinarios que conoció durante la Revolución y a quienes hoy recuerda:

"Primero debo decirle que la cosa más aburrida en el mundo fue la dichosa paz porfiriana. La gente estaba tan fastidiada que decía: 'Quiero que un chivo me dé un tope y una cabra de mamar'. Esto es, deseo que pase algo. En la ciudad de México no pasaba nada —a costa de una represión brutal—, de modo que durante meses era noticia alguna cosa tan simple como el pleito de dos 'rotitos' y la muerte de uno de ellos en una cantina.

"En un principio no me di bien cuenta de lo que era la Revolución porque era un chamaco: tenía doce años. Me acuerdo, eso sí, de que todos los barbones que encontraba se me hacían el señor Madero. Yo ansiaba conocerlo y al fin lo vi en un centro espírita que estaba en las calles de Violeta, adonde fue mi padre por simple curiosidad periodística. El día en que lo conocí, Madero no me habló, pero me palmeó la cabeza con cariño y eso me impresionó mucho. Sentí veneración por él, pero luego me decepcionó porque tuvo muchos defectos: entre otros, ser chaparro. Ya he contado cómo, al salir de la primaria, un tío mío me llevó a trabajar a la Compañía de Luz que entonces se llamaba Mexican Light and Power Company. Mi tío era empleado de un gringo chaparro, colorado, borracho, que llevaba un sombrero achinguetado, se llamaba mister Wilkins. Desde que conocí a ese tal me choca hablar por teléfono: él me traumatizó porque cada rato le hablaba a mi tío por teléfono y como yo no le entendía —entre otras

cosas porque hablaba mal el español y siempre estaba borracho— me reclamaba: '¿Eres Leduquito pendejo? No, yo quiero hablar con el otro, con el bueno'. No sé cuánto tiempo habría seguido en ese empleo, pero el caso es que mejoré gracias al señor Gutiérrez, que me hizo ayudante de un sueco encargado de revisar las reclamaciones de los industriales porque cada rato bajaba la corriente, como ahora. Mi oficio consistía en cargarle la escalera para que él subiera a los postes a poner una especie de medidores.

"Un día el señor Gutiérrez habló con mi madre y le sugirió que me pusiera a estudiar telegrafía. Asistí a una academia, en las calles de Canoa, hoy Donceles, donde comencé a tratar otro tipo de gente. Acabé el curso en año y medio, como si fuera la gran cosa. En seguida me fui de telegrafista militar, el ejército solicitaba constantemente personal. Los viejos no iban a esos puestos, nos mandaban a nosotros, los chamacos que no teníamos obligaciones ni compromisos y si algo nos sucedía en la batalla no perjudicábamos a nadie. Yo acepté aquello encantado. La cosa es que a mí siempre me gustó el relajo. Al principio, como muchos otros, iba a las manifestaciones porque había una líder que se montaba en las bancas a hablar y se le veían las piernas. Todos íbamos tras eso en un tiempo en que las mujeres andaban tapadas desde el cuello hasta el huesito.

VILLA Y OBREGÓN

No obstante, Renato simpatizaba con Madero “y con muchos otros revolucionarios. Los del norte me parecían muy valientes. Tenía las fotos de algunos, que entonces eran distribuidas en tarjetas postales. Pascual Orozco era un tipo entero. Me gustaba porque era como uno sueña a los héroes.

”En el ejército los telegrafistas al principio no teníamos grado, pero luego nos hicieron ‘oficiales asimilados’ con grados de sargentos y capitanes. A los chamacos que salimos de telégrafos la misma Revolución nos separó: un amigo se pasó al carrancismo y yo me quedé en el villismo. A Villa, que era un sentimental muy chillón, siempre lo vi como un simple guerrillero que de estrategia no sabía más que lo que Felipe Ángeles dijera. Obregón era otra cosa: un militar, un fregón, un hombre muy simpático.

”En general los revolucionarios eran ignorantes. Una vez fui al campo para manejar un heliógrafo en el Cerro de las Ánimas. Cuando Magdaleno Cedillo me vio con semejante aparato se me quedó viendo y me preguntó: ‘¿Qué, vienes a retratarme’? Le dije que no y le expliqué que servía para mandar señales a larga distancia. ‘A ver, salúdame a Felipe Ángeles, qu’está del otro lado del cerro’. Lo hice y el hombre quedó tan fascinado que lo único que se le ocurrió decir fue: ‘Ah chingao, si está de moño’. Todo iba bien, pero cuando llegó Obregón nos dio una putiza tremenda y allí se acabó todo para el villismo.”

ZARATUSTRA Y EVA

“Gracias a la Revolución conocí bien la República y a gente extraordinaria. Recuerdo a Rafael Eguializ, un general formidable, a Luis G. Cantón, a Francisco Villa que era legendario. Pero de todos los personajes, quizá el más fascinante, aunque era un sanguinario terrible, fue Rodolfo Fierro.

”De las historias de aquel tiempo recuerdo la de Tomás Campos. Era mensajero en Jalisco. Un día vino a verme a mi hotel. Apareció con un tipo alto, de tejana y traje de gabardina. Esa tarde yo estaba leyendo Así hablaba Zaratustra y había dejado el libro encima de la cama. Cuando entraron, el desconocido lo tomó y me dijo: ‘¿Quién era este Zaratustra?’ Yo, que no le había entendido al librito ni media palabra, le contesté: ‘Un cabrón que así hablaba’ y le regalé el tomito.

”Tomás Campos era muy bebedor. Un día cometió la equivocación de enamorarse de una madrota, que, desde luego, lo engañaba. Él, decepcionado, loco, cada vez tomaba más. Una tarde agarró un lápiz y pintó la pared de su cuarto de hotel con el nombre de ella: ‘Eva, Eva, Eva’. Luego se suicidó.

”El desconocido que acompañaba a Tomás la tarde en que me encontraron leyendo Así hablaba Zaratustra era nada menos que Pablo Siáñez, un general muy recio, famoso porque cuando iba a matar a alguien le decía: ‘Bien sabe Dios que yo no quería, pero pos ni modo’, y se los echaba. Cosas de la Revolución: un general sanguinario fascinado con

Nietzsche, y el otro, muy valiente en combate, suicidándose por una mujer hecha para el engaño. ¡Qué cosas!”

REVOLUCIÓN Y CANCIONCITAS

“Cuando al fin hubo paz, lo primero que hice fue inscribirme en la escuela para terminar mi preparatoria. Había mucho entusiasmo, todo el mundo hablaba de la Revolución. Muchachos y muchachas que jamás habían visto un campo de batalla comenzaron con la ridiculez de decir: ‘Qué bonita, qué importante fue nuestra Revolución, que se hizo con canciones’. Yo, que vi la violencia, la muerte, el saqueo, todos los horrores de la guerra, les contestaba: ‘Canciones, canciones... Quisiera que hubieran visto a los cabrones muertos pudriéndose bajo el sol. Entonces, a ver si decían lo mismo.’

”Y les conté cómo una noche, después de mucho caminar sin que halláramos ningún refugio, de pronto vimos en medio del campo una casita que nos pareció maravillosa, con sus ventanas iluminadas y todo. Descansamos, respiramos, pensando que habíamos llegado a puerto seguro y a un poco de paz. Cuando abrimos la puerta vimos que las luces eran los cuatro cirios que acompañaban a un muerto. Nadie que haya visto eso puede decir que la Revolución mexicana se hizo nomás con canciones.”

MANUEL MUJICA LÁINEZ

(1979)

MANUEL MUJICA LÁINEZ nació en Buenos Aires en 1910. Tuvo la educación europea característica de los argentinos de su época y su clase. Es el menos improvisado de los novelistas: antes de publicar su primer libro narrativo (Aquí vivieron, 1949) se preparó durante diecisiete años como crítico de arte de La Nación, autor de vidas de personajes ilustres y de un canto a su ciudad natal. Aquí vivieron es una serie de cuentos que relatan la historia de una quinta en San Isidro. Misteriosa Buenos Aires (1951), su obra maestra, para mi gusto, sigue y supera el mismo procedimiento con relatos que transcurren de 1536 a 1904.

Después Mujica Láinez emprendió una trilogía bonaerense: Los ídolos, La casa (en que una mansión de la calle Florida cuenta lo que ha visto mientras terminan de demolerla, o voltearla como dicen los porteños) y Los viajeros. En los sesenta publicó un nuevo ciclo: Bomarzo, sobre el duque Orsini y su jardín de monstruos, El unicornio, que recrea la época de las cruzadas, y Crónicas reales. Bomarzo inspiró la famosa ópera de Alberto Ginastera, obtuvo toda clase de premios y tiene la singularidad de ser el único libro escrito en español del que habló Edmund Wilson, el gran crítico norteamericano voluntariamente ciego ante todo lo hispánico.

En la década que está por terminar Mujica Láinez se fue a El Paraíso, en las montañas cordobesas, y escribió otras siete novelas. La más reciente,

El gran teatro, fue publicada en julio por Sudamericana.

Mujica Láinez ha hecho su primer viaje a México. Anunció a sus amigos de la editorial Hermes que sólo iba a conceder una entrevista y sería para Siempre! De modo que voy a verlo con sentimientos contradictorios: gratitud por las horas de lectura que me proporcionaron Misteriosa Buenos Aires y otros de sus libros; temor de convertir una charla en una agresión contra el entrevistado, pues estoy en absoluto desacuerdo con sus ideas políticas.

En el vestíbulo del hotel, Mujica Láinez me saluda con exquisita elegancia. Bajo la inclemente luz de un candil de cien focos le descubro un gesto noble, cierto parecido con François Mauriac. Se niega a ir al bar porque hay demasiada gente. Se apoya en un sillón forrado de piel beige y para comenzar me habla de México.

—Esta mañana estuve en Taxco. Qué belleza. Siempre quise venir a México. Al fin ahora estoy aquí en un plan turístico. Después iré a Cancún y a Guatemala. Luego vuelo a España, donde asistiré a la presentación de mi último libro, El gran teatro. También voy a entrevistarme con el rey Juan Carlos. Su majestad me mandó una carta invitándome. Es que le gustó lo que dije de él por la televisión: dije simplemente que a todos nos ha sorprendido lo bien que está haciendo las cosas. España es un potro y él se ha portado a la altura.

EL PASADO ROMÁNTICO Y SANGRIENTO

—¿México se parece a la imagen que usted se había forjado?

—Encontré algo distinto de lo que imaginaba. Para empezar, México era un país donde no llovía. Así como para los europeos Buenos Aires es una ciudad de gauchos y gentes de a caballo, pensaba en México como en una ciudad tropical donde iba a encontrar los grandes calores. —Mujica Láinez sonríe, siempre con la cabeza apoyada en su mano derecha en la que luce un enorme anillo de lapizlázuli—. Desde luego sabía mucho de Hernán Cortés, Iturbide y Maximiliano. Estos dos siempre me parecieron personajes muy novelescos. Siempre he dicho que si hubiera sido mexicano me hubiese resultado más fácil escribir.

—En efecto, nuestra historia contiene grandes posibilidades literarias. Todo escritor mexicano ha querido hacer algo con la Conquista y con Maximiliano. El problema es que los hechos mismos son tan dramáticos e involuntariamente se hallan tan bien construidos que su tratamiento siempre queda por debajo.

—Aquí la cosa está hecha para que escriba un hombre como yo, que analiza el pasado... El pasado mexicano es de un lujo extraordinario. Es magnífico si a uno le interesan las cosas románticas y sanguinarias.

—Lo malo es que el lujo de ese pasado lo pagamos y seguimos pagando muy dolorosamente.

—El pasado siempre es doloroso, sugerente e interesante. Mi patria, y mi ciudad natal, en ese sentido me han dado muy poco; yo, que soy un hombre de leyendas, he tenido que inventarlas.

—De modo que se interesó por México primero gracias a su historia y después gracias a su literatura.

—Eso mismo. Juan Rulfo es un hombre de gran genio a quien admiro verdadera y hondamente porque es insólito que alguien, con una obra tan pequeña y tan bella, sea lo que es él... Carlos Fuentes me gusta. Pero en fin, aquí estoy en México, y muy contento. —Sus ojos se iluminan, se abren enormemente sin que yo pueda saber cuál es el motivo de su asombro. Luego lo miro sonreír—. Me ha llamado mucho la atención cómo el idioma de ustedes está tan influido por el inglés. Yo por fortuna conozco muy bien el inglés y puedo entenderme de maravilla con ustedes. Aquí lo comprendo todo. Por todas partes hay letreros, palabras sajonas. Ahora de regreso de Taxco me llamó mucha la atención ver en la carretera un letrero que decía "No rebasar". Para mí sólo el agua rebasa los límites de un recipiente, un vaso, por ejemplo; imaginarme a un auto "rebasando" me hizo mucha gracia. Y luego aquello de "Rente un auto" es la traducción literal de Rent a car. —Pienso, y por mexicana timidez no me atrevo a decirlo, que Mujica Láinez confunde "rebasar": "exceder", "sobrepasar", con el verbo "rebosar": "derramarse", "verterse".

LA LITERATURA AYUDA A VIVIR

De pronto Mujica Láinez repara en que a pesar de nuestro atraso y colonización no andamos tan mal en el conocimiento de la literatura argentina, pues he llevado conmigo primeras ediciones de Misteriosa Buenos Aires y otros libros suyos. Toma el volumen, lo hojea, se entretiene mirando la portada y me dice:

—He escrito tanto, tanto... muchísimo. Para mí escribir es como comer o hacer el amor. Escribo desde los seis años.

—¿Desde entonces sabía que deseaba dedicarse a la literatura?

—Lo supe desde siempre. Siempre me veo sabiéndolo, quizá porque visualizo a mis antepasados con una pluma en la mano. Los de mi esposa están allí también, pero con una espada. Mis familiares fueron todos periodistas y escritores. Porque, ¿sabe usted?, mi familia es muy vieja en mi país.

—Háble me de sus primeros intentos.

—Mi madre escribía teatro, pero no para publicarlo, sino para leérselo a algunos amigos que venían a casa. En consecuencia, lo primero que escribí fue una obrita, Las mollejas, en la que hablaba de una cena que

tuvo lugar en mi casa y a la que acudió una amiga de mi madre. Esa obra estaba escrita en verso, no sé por qué: quizá porque la poesía siempre, en todas las culturas, aparece antes que la prosa.

—¿Para qué sirve la literatura?

—Ayuda a vivir. Lo supe cuando era estudiante en París. Cumplí catorce años en ese colegio. El prefecto era un húngaro bastante malo. Un día, por alguna falta, nos puso una penitencia. Entonces se me ocurrió escribir un poema lloroso, pero gracioso, pidiéndole que nos largaran de la penitencia. Aquel poema estaba escrito en alejandrinos porque a esas alturas ya había leído a Racine y a Corneille. El prefecto leyó el poema y lo divirtió. Nos levantó el castigo: así me enteré de que la literatura era algo de utilidad práctica.

—Así pues, en su primera obra de teatro y en su primer poema, la realidad inmediata lo incita a la escritura. ¿Cuál es, entonces, su relación con la realidad?

—Ya comenzaron las preguntas abstractas... ¿Mi relación con la realidad? Veo todo (y eso lo heredé de mi madre) en imágenes. Tengo memoria fotográfica. Para mí la realidad siempre se ha transformado o metamorfoseado, y por suerte, en algo poético o en algo irónico... Esos dos elementos —la poesía y la ironía— me han ayudado a vivir y a crear. Aunque escribí un poema —Canto a Buenos Aires—, nunca he sido poeta. Sólo escribo en prosa, pero he procurado que mis libros fuesen poéticos.

LA FELICIDAD ES... LA BUENA PROSA

—¿Qué pretende lograr con lo que escribe?

—Así como otros aspiran a transmitir una determinada filosofía o un concepto de la vida, yo trato de lograr, a través de lo que escribo, que el lector conozca la felicidad o la belleza. He plasmado mis intentos en una prosa que considero legible, clara, limpia...

—Entonces, para usted, ¿qué es el estilo?

—La perfección del estilo significa la dicha. La buena prosa es eso. Nunca me sentí más feliz que cuando logré redondear una frase o tuve la certeza de concederle su verdadero sentido a las palabras. Para mí el estilo es muy importante. Quizá por esto se me considere un escritor anticuado. Pero lo anticuado es lo que prevalece: no hay nada en este mundo tan efímero como la moda.

—¿Por qué hay tan pocos diálogos en sus libros?

—Quizá porque más que oír, veo al mundo. En efecto, en mis libros hay muy pocos diálogos porque así como los ingleses, los franceses, los españoles hablan como escriben, nosotros los argentinos... al menos yo como argentino, no hablo como escribo y quizá por eso tenga

dificultades para armar el diálogo. En cambio los españoles escriben como hablan. Es decir, los argentinos hablamos como argentinos y tratamos, si bien no de escribir como españoles, al menos de escribir correctamente. Para un artista o un escritor de nuestra lengua el ideal es llegar a un idioma suficientemente equidistante para que se nos lea igualmente en Buenos Aires o en Madrid o en Colombia, donde, como usted sabe, se precian de hablar el mejor español... El escritor debe encontrar una fórmula para valerse de un idioma que sea el de todos. El buen estilo la da y precisamente eso es lo que debemos encontrar.

—¿De modo que no existe unidad lingüística en el ámbito castellano?

—La unidad lingüística existe en la literatura, pero no en la conversación. Allí es donde hay muchas diferencias. Aquí me divierto oyéndolos hablar, como ustedes se divertirán conmigo. Ya antes le dije cuánto me llama la atención la influencia norteamericana en el español de México.

—¿Cuántos idiomas habla?

—Inglés y francés muy bien, aparte de un italiano de ópera... Por eso no me da ningún trabajo entenderlos. —Mujica Láinez ríe con el mismo tono mesurado con que pronuncia sus respuestas—. Siendo muy chico me enviaron a Europa para darme eso que se llama una buena educación. De los catorce a los diecisiete años estuve en París en el colegio de que le hablé. Esto fue muy importante precisamente porque son éstos los años de formación.

—¿Qué le dio Europa?

—El sentido de la medida. Por fortuna tuve un excelente profesor en París. Él me enseñó a no avanzar en la lectura si encontraba un giro o

una palabra, algo que no hubiese comprendido perfectamente. Quizá de allí venga mi costumbre de anotarlo todo, de hacer vocabularios.

—Cuando regresó a Buenos Aires, ¿tuvo dificultades para convertirse en un escritor de lengua española?

—El inglés y el francés eran idiomas que había escuchado en mi casa. Lo único que pasó fue que al regresar yo ya escribía perfectamente en esas lenguas. Volví con la absoluta convicción de que sería un escritor, aun cuando mi padre considerara que yo estaba apto para estudiar derecho. Asistí a los cursos de leyes dos años, pero luego me salí. Cuando llegué a la Argentina me dije: "Lo más importante es hacerme un idioma". ¿Cómo? Primero, tengo que leer muchísimo en español. Me aproximé entonces a los clásicos españoles y anotaba las palabras, los giros. Esa influencia castiza se nota mucho en mis primeros libros. Así como un pintor debe empezar por ir a la academia y aprender las bases de arte para luego permitirse pintar como le dé la gana, así lo hice yo. Debí publicar dos libros que parecen escritos por un español para después encontrar mi propio idioma en Misteriosa Buenos Aires... Creo que será precisamente por este librito por el que después me recordarán.

—También se le recordará por muchos otros. Mientras tanto usted tiene muchos lectores. Su novela más reciente, El gran teatro, ha tenido un gran éxito en Buenos Aires y ahora la editorial Planeta va a lanzarla en España.

UN LUJO EXTRAVAGANTE

—En general el éxito suele ir acompañado, en la literatura de nuestros países americanos, por un cierto brillo público. Los escritores de mayor éxito son, invariablemente, escritores de izquierda fuera de mi país, donde el más grande escritor, Borges, es tan de derecha que no puede serlo más. Yo mismo soy un escritor de derecha.

—Y eso, ¿qué quiere decir?

—Que no soy de izquierda, que no soy comunista. —Y vuelve a reír francamente porque le divierte mi desconcierto. Mujica Láinez no engaña a nadie. Hace algunas semanas, cuando Borges cumplió ochenta años, el autor de Bomarzo, Alicia Jurado y Juan Lizcano leyeron los discursos de homenaje: "Joven e imperturbable, fiel a sí mismo —dijo Mujica Láinez—, Borges reviste para nosotros la importancia de un lujo extravagante y magnífico... En Europa, en los Estados Unidos, donde proliferan opiniones fantásticas o groseras acerca de nuestra patria, la resonancia de su nombre y de su estética, poesía y narrativa, suscitan desconcierto y asombro porque al fin y al cabo la nación que ha producido un personaje como él no puede ser tan atrasada ni tan siniestra, sobre todo si se tiene en cuenta que el personaje en cuestión no abandona la república como abandonan las suyas tantos intelectuales latinoamericanos. Borges repite sus declaraciones de que en Buenos Aires vive a gusto y escribe en paz, enfureciendo así, desesperadamente, a aquellos que en el extranjero tienen por remunerada profesión el ocuparse de desacreditarnos y que no entienden que a Borges, que dice esas cosas, los jóvenes de Francia, Inglaterra y Norteamérica lo aplauden..." Cuando leo este discurso pienso en Haroldo Conti, en

Rodolfo Walsh, en Francisco Urondo, en todos los asesinados, torturados y desaparecidos, en la lucha, el dolor y el patriotismo de mis amigos de exilio. Pienso que son otros los que tienen "por remunerada profesión" el desacreditar no a la Argenina sino a su régimen. Pero ya Mújica Láinez continúa:

—La ideología de un escritor tiene mucho que ver con la difusión de sus obras. En eso los comunistas son admirables. Se ocupan muchísimo. Por mi parte no soy ni comunista, ni negro, ni judío y por eso he tenido que arreglármelas solo. —Mujica Láinez se echa hacia atrás y ríe con su risa medida y grave. Al ver cómo me han sentado sus palabras añade—: Eso se me acaba de ocurrir ahora y no es malo, no; es gracioso. En fin, ahora eso son los poderes, las fuerzas. Además, lo que quiero decirle es que en mi país los escritores, a diferencia de lo que sucede en el resto de América, se quedan en su patria. Por algo se han quedado Borges, Sábato, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Victoria Ocampo.

—Salió Cortázar. Salieron Puig, Jitrik, Orgambide, Dragún...

—Cortázar es el único que se fue: pasó a convertirse de empleado de la UNESCO en comunista.

—Cortázar es un gran escritor. Usted mismo acaba de elogiarlo en la entrevista que Eduardo Paz Leston le hizo en La Opinión de Buenos Aires. Dijo que él era "uno de los mejores cuentistas de nuestro idioma en lo que va del siglo, como Borges, con esta originalidad de Borges tan espléndida".

—Cortázar fue un cuentista admirable y un novelista muy flojo, muy aburrido. Rayuela, para mí, es intolerable.

—En esa misma entrevista afirmó usted que la Argentina es un país de escritores. Mencionó además a Molinari, Girri, Silvina Ocampo, Olga Orozco, Bianco, Mallea. También sostuvo que de Enrique Larreta aprendió a cuidar el idioma, "que hay que respetarlo y que vale la pena la belleza".

—Es lógico que la Argentina sea un país de escritores porque nuestra ciudad, Buenos Aires, es sin duda la más europea dentro del continente. Por su cultura y por su intensa vida espiritual produce tal efervescencia. En nuestro país hay gran teatro, ópera, conferencias. Algunos de los pintores contemporáneos más interesantes son de allá.

—Durante muchos años usted fue precisamente crítico de arte en La Nación. ¿Cuáles nexos establece entre el novelista y el crítico?

—Por mi misma formación he vivido desde chico entre museos. Como a mí lo visual es lo que me agarra, era lógico que derivaría hacia un interés por la pintura. Tengo mala memoria, me olvido de lo que leo; en cambio, jamás me olvido de un cuadro o la disposición de un mueble. Mi memoria es fotográfica. Eso me llevó a la crítica de arte, el estudio de los movimientos en la plástica. En mis libros se refleja mucho mi interés por la estética.

—Olvida lo que lee, ¿también olvida lo que escribe?

—En efecto; por suerte olvido lo que leo. Si tuviera que acordarme de todo lo que tuve que estudiar, por ejemplo, para escribir Bomarzo, El unicornio, mi cabeza sería una especie de depósito de muebles antiguos. Después de cada libro necesito liberarme para escribir lo nuevo. De hecho, antes de emprender un trabajo necesito que se me borre lo anterior.

—Y hablando de lo nuevo, ¿qué nos puede decir de El gran teatro?

—El libro fue escrito en torno a lo que ocurrió en el Teatro Colón una noche de gran gala de 1942. Se supone que fue una noche fastuosa, anterior a Perón. Me he documentado, leyendo y preguntándoles a mis amigas si fueron al Colón aquellos años, cómo iban vestidas, qué vieron. En este sentido trabajo un poco a la manera de Proust.

—Todos sus libros se nutren de hechos históricos: ¿cómo ve la relación entre la historia y la literatura?

—La historia es para mí una fuente inagotable de sugestión. Para hablar como ustedes, un background, un espléndido telón de fondo para ubicar a mis personajes. Lo curioso es que yo, cuando miro en perspectiva, siempre veo hacia atrás, nunca hacia adelante.

—¿Qué opina de eso? ¿No le parece significativo?

—Creo que es bueno porque así no pienso en la muerte. La muerte a todos nos preocupa, ¿a usted no? La muerte es el verdadero tema de El gran teatro.

—¿Le parece ridículo hablar de "inmortalidad"?

—No escribo para después, escribo para mí porque, como dije antes, siento el ejercicio de la literatura como una necesidad. Sin embargo, quiero escribir algo que dure.

—¿Qué me dice de la novela que está escribiendo ahora, La historia del anillo?

—Se me ocurrió el año pasado durante un viaje a Nueva York. Iba acompañado de un joven amigo a quien le pregunté: "¿Qué tal sería escribir una novela que fuese la historia de una sortija que pasa de mano en mano?" Realmente creo que armé el libro en el avión. Quien cuenta la historia es el escarabajo del anillo.

—No es raro que usted haga hablar a un escarabajo: ya antes concedió el uso de la palabra a un perro y una casa. Los que permanecen casi siempre mudos son sus personajes: ¿por qué será?

—Es que todo habla. Sé hacer hablar a una casa o un anillo, pero no a una persona. Un día, un día lo lograré. De este nuevo libro llevo escritos tres capítulos. La narración empieza en la época contemporánea y va hacia

atrás. Ahora llevo un capítulo egipcio y uno griego. Haré desde luego uno mexicano, quizá en la época posterior a la llegada de Hernán Cortés... aún no lo sé.

—¿No lo sabe? Pensé que usted era sumamente ordenado en su escritura.

—Lo soy, planeo largamente mis cosas, tanto, que le diré que tenía para ese capítulo a un soldado de Ponce de León; pero ahora, después de haber venido a México, creo que mejor utilizaré a un soldado de Hernán Cortés. Hoy, en Teotihuacán, encontré un tomito que parece maravilloso porque ve la conquista desde el otro lado: Visión de los vencidos. Mi biblioteca es muy grande y allí tengo veinte o veinticinco volúmenes sobre la historia de México. Siento que estos volúmenes han estado esperando que llegara su momento. Y llegó. Los leeré cuidadosamente para documentarme en la escritura de mi capítulo dedicado a México. En fin, éste será un libro enorme... Me gustan las novelas gruesas. Escribirlas es muy complicado. Antes de hacer El gran teatro pasé once meses tomando notas. Desde El Paraíso estuve llamando y escribiendo a mis amigas para que me ayudaran con sus recuerdos.

—¿Quién es el personaje de El gran teatro?

—Hay cincuenta personajes pero la estrella es el Teatro Colón mismo. Hablo de una noche en que se da una función importante y aburrida: Parsifal.

—Cuando habla de esa noche de teatro, ¿se basa también en su propia experiencia?

—Desde luego que sí. Yo voy y vengo, escucho, fotografío con mi memoria, analizo las perspectivas; pero también enriquezco mi testimonio personal con el de otros. Yo lo sé todo.

—Y sus personajes, ¿jamás se le rebelan?

—Quieren, pero no los dejo porque actúo de acuerdo con un plan muy estricto. Lo defino todo en cuadros.

—Como lector de novelas extensas, háble me de sus autores predilectos.

—Los que más me dieron fueron Proust, Virginia Woolf y Henry James. Ellos me enseñaron cómo pintar a una clase a la que pertenezco sin comprometerme con ella.

—¿Sin comprometerse? Todos estamos comprometidos con una u otra clase.

—Quiero decir que me enseñaron a retratarla sin adularla, sin ocultar sus defectos, pero al mismo tiempo dando una visión ecuánime.

—¿Ha omitido deliberadamente a Tolstoi?

—Guerra y paz es indudablemente la más grande novela de cuantas se han escrito. Sin embargo, lo que pasa con Tolstoi es que él carecía de esa cosa irónica que yo tengo. Los rusos siempre tienen un fondo de desesperación, aun los rusos irónicos, como Chéjov. En fin, ¿qué se le va a hacer? Así es la cosa eslava... Pero, ¿qué hora es? ¿No le parece que ya hemos hablado demasiado?

Manuel Mujica Láinez todavía publicó, en 1982, El escarabajo. Murió en La Cumbre, provincia de Córdoba, Argentina, el 21 de abril de 1984.

ERACLIO ZEPEDA

(1979)

RUMBO A SU CASA me pregunto si Eraclio Zepeda, integrante del grupo que conservó el nombre de su primer libro colectivo de poesía —La espiga amotinada (1960)— será tan simpático como dicen sus amigos, muchos de los cuales se lamentan de que Eraclio hable tanto y cuente tan bien, pues —como sucede con Juan de la Cabada— así ya no siente urgencia de escribir.

Hace veinte años Benzulul convirtió a Zepeda en un niño prodigio de la narrativa. Con ese libro desmintió a los que pensaban que el cuento rural había quedado sin posibilidad alguna después de Rulfo. En 1974 Zepeda, que no tiene prisa, ganó el Premio Nacional de Cuento con Asalto nocturno. Entre las narraciones más notables de ese volumen recuerdo la historia de la ballena cubierta de cocuyos y el relato de Lidia Petrovna, la rusa de Baracoa que más tarde iba a inspirar La consagración de la primavera, de Alejo Carpentier.

La casa, adonde lleva un camino de jacarandas, es penumbrosa. Muebles antiguos, tapices, cuadros, la colección de bronces chinos e hindúes que está sobre la mesa van bien con el olor a maderas, a papel, a lejanía. Cuando Eraclio aparece recuerdo la impresión que le produjo a Octavio Paz: lo vio como una montaña. Elogio la belleza de los muebles y un reloj espléndido que hay en el comedor. “Son cosas que nos quedaron de la finca. Se llamaba La Zacualpa.” Como para dar veracidad a sus palabras trae a la mesa varios tomos forrados en percalina roja sobre los que se

lee, en letras doradas el nombre de la hacienda: “He buscado y conservo todos estos papeles porque voy a escribir una crónica familiar que abarcará toda la historia de Chiapas. Me basaré en documentos, cartas y relatos que se fueron conservando en la casa”. Sentado frente a mí con un termo de café y un puro gigantesco me dice: “Si quieres te cuento la historia de la familia. Verás que es muy divertida”.

LA ARISTOCRACIA NO EXISTE

—¿Qué tal si empezamos por el nombre de La Zacualpa?

—Dicen que le pusieron así debido a que por allá hay un pájaro que se llama zacuas. Otros piensan que como esa palabra significa "lo que está enterrado", llamaron así a la hacienda a causa de las minas. La historia de La Zacualpa demuestra que no importa en qué lugar del planeta estés porque hasta allá llegará, tarde o temprano, el viento del siglo. Esta crónica familiar será una novela. En la casa siempre hubo muchos cuenteros —y conste que no digo cuentistas—. Los cuenteros narran por el gusto de hacerlo y así son mis familiares. A eso de las seis de la tarde se reunían todos en casa de mi abuela y eran capaces de contar lo que no había pasado porque en el campo casi nunca pasa nada; sin embargo, a partir de algo tan insignificante como el relincho de un caballo o el vuelo de un zopilote, se hace todo un cuento.

—¿Y dónde empieza esa historia?

—Con mi bisabuela, Juana María Zepeda, hija de una familia feudal. A los quince años la casaron con un español, Montes de Oca, tan rico que hasta su bacinica era de oro. Entre los entusiasmos del amor y todo eso Juana María quedó viuda joven y rica. Naturalmente la familia la explotaba hasta que un día llegó al pueblo un oficial muy apuesto que se enamoró de ella y fue a pedir su mano. El padre de mi bisabuela se ofendió porque el fuereño era pobre y le dijo: "Tiene que hacer dinero antes de pretender la mano de Juana María. Váyase a hacerles la guerra

a los mayas". El oficial aceptó y se fue, pero nunca llegó a su destino: el padre de la viudita dispuso que una gavilla de maleantes lo matara a la salida del pueblo. Lo que nadie sabía era que la viudita estaba embarazada y pronto le nació un hijo del muerto.

—Es como una novela de Riva Palacio. ¿Cómo reaccionó la familia?

—El castigo fue brutal: le prohibieron andar calzada e ir más allá de la cocina. Al niño lo mandaron a Guatemala. Casos como éste no son extraños. En Chiapas nadie se apellida como se apellida: detrás de todo nacimiento están el trote de un militar gallardo y la presencia sigilosa de un sacerdote. La aristocracia no existe.

FUERZAS NATURALES

—¿Perdonaron a tu bisabuela?

—Jamás. Le limitaron su vida por completo. Sólo podía salir a la iglesia. Era culta y supo entretener sus ocios: hablaba francés y ya había leído sobre la Revolución francesa (lo que te cuento ocurrió alrededor de 1848). Juana María iba a rezar a la única iglesia de Comitán. Allí conoció a Mariano Mejía, un sacerdote que ya no era joven pero sí muy fuerte. Él llegó a Comitán expulsado de España por su liberalismo. Se fascinó con la viuda y fue correspondido, de modo que el presbítero colgó los hábitos y juntos huyeron a la selva. Se establecieron cerca de un río, Arroyo de la Sierva, donde levantaron una finca, previa y lógica ayuda y explotación de indígenas.

Cuando faltaba el dinero, Juana María le confeccionaba sotanas a Mariano y éste iba a los pueblos a pedir limosna. De una de aquellas correrías trajo a la finca un telescopio y El clavecín bien temperado. La vida de la pareja fue emocionante y difícil, pero nada la venció. Cuatro veces los elementos destruyeron la finca, primero una inundación, después un huracán, luego un incendio y más tarde un temblor. Unos pensaron “es castigo del cielo”. Mi bisabuelo dijo: “Qué va: son pruebas de la bondad de Dios”. La hacienda nacida en aquel claro se llamó Santa Fe de La Zacualpa porque gracias al temblor se formaron grietas y aparecieron los yacimientos de oro; la inundación enriqueció las tierras de cultivo; el incendio fue un método natural para desmontar y gracias al huracán sobre La Zacualpa llovieron toda clase de pescados y tortugas y delicias acuáticas.

—¿El oro modificó el liberalismo de tu bisabuelo?

—No. Cuando Juárez tomó el poder mi bisabuelo lo apoyó porque veía que su triunfo significaba debilitamiento del clero. En Pichucalco hubo un golpe contrarrevolucionario de apoyo a Maximiliano. El jefe de la revuelta, un tal Contreras, asesinó a Mejía. Mi bisabuela se quedó en la finca con sus hijos: Eraclio, el mayor, Rafael, Enrique, Margarita y Luz. Todos fueron Zepeda —con Z y no con C— porque decidieron quedarse con el nombre de la madre. Doña Juana llamó a su hijo Eraclio. Solemnemente le entregó el caballo, la escopeta y la espada del cura y le ordenó: "Levántate en armas. Vete a matar a Contreras".

Mi abuelo la obedeció y entró a Pichucalco enarbolando la bandera republicana. Contreras, al verse derrotado, salió huyendo a caballo y para protegerse las espaldas puso a su hijo menor sentado atrás de él. En un traspié del caballo el niño salió disparado y cayó en las hojas enormes de una planta que se llama capote. Contreras tenía lo que se llama "furia", o sea, un mechón en la frente y todo lo demás calvo. Mi abuelo le disparó. La bala le arrancó el mechón a Contreras y Eraclio volvió triunfal a la hacienda con la "furia" de Contreras en la punta del sable.

LA QUE SE MURIÓ DE AMOR

—¿Qué sucedió con el niño?

—Mi abuelo lo recogió en la finca y desde ese momento la unión de los Contreras y los Zepeda fue muy grande y profunda. Doña Juana, viuda, no se amedrentó. Era una viuda muy ingeniosa, fuerte, valiente, muy divertida, capaz de imitar todas las voces. Además, sabía cantar, montar, hacer conservas y guisos. Incluso enseñó a sus hijos francés y música. Diez años después de la muerte de mi bisabuelo, mi abuelo Eraclio se convirtió en jefe de la familia.

—¿Y las mujeres?

—Allí siguieron, menos mi tía Margarita, que se murió de amor. Estaba muy enamorada de un tabasqueño que hacía constantes viajes a San Juan Bautista (Villa-hermosa). En una de esas regresó casado. Mi tía no dijo nada, pero se fue apagando hasta que se murió. Mi abuelo, por su parte, recibía muchas publicaciones europeas y formó una biblioteca magnífica. Gracias a esas publicaciones descubrió el mundo de las máquinas y transformó la finca en hacienda azucarera.

—¿Y tu tío Enrique?

—Era socialista utópico, creyente sobre todo de Saint-Simon. Fue a estudiar a París. Volvió a los dos años. Lo único que aprendió fue a caminar en el campo chiapaneco como si estuviera en los bulevares. Al poco tiempo de estar en la finca se volvió médico práctico, de esos que operan a calzón quitado. El menor, mi tío Rafael, fue espiritista, miembro de una sociedad internacional cuyos afiliados se comprometían a orar a las doce en punto en favor de la paz mundial. Lo único que lograron fue desatar la guerra del 14.

LOCOS, INGLESES Y EXCUSADOS

—Con una familia tan extraña, ¿qué le pasó a la finca?

—Se volvió un emporio. A los cuarenta y cinco años mi abuelo Eraclio tomó el poder en la casa y se casó con mi abuela en Pichucalco. La llegada de ella a la finca significó un gran cambio en un mundo de puros hombres porque mi bisabuela ya había muerto y todo era desorden tremendo. Gracias a mi abuela la vida siguió su cauce, la hacienda floreció y trajo a mucha gente de todos los rumbos.

—¿Qué tipo de gente? ¿Gambusinos?

—No: locos. Tenía muy buen clima y se pensaba que eso curaba la locura. Mi abuelo los mantuvo hasta que un día se cansó, los mandó llamar y les dijo: "A ver, ¿para dónde quieren irse?" Unos optaron por el norte, otros por el sur. Al fin sólo quedaba un loco. "¿Tú a dónde quieres ir?" "Al cielo", contestó el loco y mi abuelo le dijo: "Entonces, puedes quedarte".

—¿Quién era aquel loco?

—Un zacatecano minero. Contaba que en Alaska había tenido amores con la Virgen de Guadalupe. La recordaba con mucho cariño, así, chaparrita, morenita, muy buena muchacha. Se ve que supo hacerlo

feliz. Por esos días llegó a pedir trabajo a la finca un francés. Apareció desnudo en la selva. Era ingeniero, arquitecto, químico y pintor (decoró con murales las paredes de la casa). Se llamaba Carlos Caseaux. Una vez que salió con mi abuelo de cacería descubrió oro en el río. En seguida le enseñó un nuevo método de fundición a base de azogue. Así, la finca pasó a ser minera. Llegaron más gentes de Zacatecas y trajeron publicaciones importantes: El Correo de Ultramar y El Socialista, aquel que difundió el Manifiesto y se solidarizó con la Comuna de París. ¿Ves lo que te dije? No importa cuán remoto sea el sitio en que te encuentres porque hasta allá llegará siempre el viento del siglo.

—También el imperialismo.

—Claro, don Carlos hizo contactos con una compañía británica. Los ingleses llegaron y levantaron un pueblo de madera. En ese sublime instante aportaron a nuestra cultura los excusados. Los ingleses y mi abuelo se encontraban una vez al mes y no tenían más relación que ésa.

VAN GOGH Y GAUGIN

—¿Y qué fue de don Carlos Caseaux?

—En un número de El Correo de Ultramar llegó la noticia de que madame Caseaux ofrecía recompensa a quien le devolviera a su hijo Carlos. Mi tío Rafael leyó la nota a la hora de la comida. El francés dijo: "Si usted no impide que me delaten, me voy". Mi abuelo ordenó a mi tío Rafael que callara y don Carlos se explicó: "No deben hallarme porque soy monedero falso. Pertenezco a una familia burguesa de Marsella. Mi padre me mandó a París para aprender los secretos de la bolsa. Pero me gustaba pintar y frecuenté los cafés de la margen izquierda del Sena. Allí encontré a personas muy agradables y logré hacerme muy amigo de Vincent, al cual tuvimos que hospitalizar cuando se arrancó una oreja. Estuve más proximo a un tal Paul, que sabía de bolsa y de pintura. Su sueño era irse a Tahití pero no podía realizarlo por falta de dinero. Decidí ayudarlo: hice los clichés para falsificar moneda, de modo que Paul pudiera viajar. Lo logramos. Cuando me iba yo también, casi me pescaron y salí de París en calidad de polizón y al primer sitio adonde pude: América. Al llegar a Coatzacoalcos me enfrenté con la selva y vi que era mi lugar y no tenía nada que andar buscando en Tahití".

GUERRA EN LA PAZ

—¿De qué manera la minería transformó a La Zacualpa?

—Con la llegada de los ingleses y la explotación de los minerales la producción agropecuaria languideció. En 1904 estalló la guerra ruso-japonesa. En Chiapas fue muy importante la toma de Vladivostok. Los ingleses decidieron retirarse y dejaron a la finca en una situación difícil. Ningún capital particular podía manejar una mina como aquélla y mi abuelo pensó en venderla. Envió al tío Enrique a Nueva York, pero allá encontró un movimiento socialista muy avanzado y jamás regresó, aunque todo el tiempo recibían en la finca noticias de que "ya voy en camino".

La Revolución mexicana llegó hasta tres años después de haber comenzado en el resto de la República porque a Chiapas la guerra llegó siempre en tiempos de paz. Mi abuelo estuvo en contacto con Porfirio Díaz, quien permitió que las grandes compañías destruyeran la economía nacional. Una vez se presentaron en la finca tropas al mando de Santana Hueso, que acababa de asesinar al poeta José Emilio Grajales, amigo de mi abuelo y abuelo a su vez de Elba Macías, mi esposa. Cuando llegó mi abuelo increpó a Santana Hueso por haber asesinado al poeta. Santana se impresionó de su valor pero también le advirtió: "Si al amanecer sigue usté aquí, lo voy a matar". Esa noche sus hijos —mi padre y mis tíos— lo condujeron a una cueva. Se fueron saltando por las piedras para que los bandoleros no les siguieran la pista. A medianoche se les emparejó Marcos Palomo, un rastreador tzotzil muy querido en la hacienda. "¿Cómo nos encontraste?", le preguntaron. "Por las huellas del perrito." En efecto, como esa noche llovió mucho, un animal que se

metió con ellos en la cueva dejó huellas. Como hacía frío la bestia procuraba juntárseles, buscando su calor, pero todos lo hacían a un lado con mucho desprecio y hasta en uno de los jalones que le dieron llegaron a arrancarle pelos. A la mañana siguiente por poco se mueren del susto: no eran pelos de perro, sino de tigre...

Mi tío Rafael se quedó en la finca y cuando llegaron los bandoleros los recibió desnudo y con una cobija tirada al hombro. Muy asombrados se le quedaron mirando y entonces les dijo: "Si sois hombres de bien quedaos en la mansión de mis mayores; mas si sois malandrines, idos..." Imagínate las carcajadas de los bandoleros. Total, asaltaron la finca e hicieron pedazos la biblioteca. Mientras, mi abuelo pasó tres meses en la cueva con una pistola y dos cartuchos para matar a sus hijas en caso de que los descubrieran...

—Al cabo de los tres meses, ¿volvieron a la finca?

—No, se fueron a Pichucalco, donde padecieron extrema pobreza. Contaba mi padre que para que la gente no le tuviera lástima de verlo llegar tan desastroso y a pie —pues antes siempre entró sobre los mejores caballos— cortó una rama larga, se montó en ella y fingió que era un pura sangre: lo hizo caracolear, relinchar. La gente ya no le tuvo lástima: divertida, se rió...

DE TUXTLA A HUITZILAC

Un general revolucionario que pasó por Pichucalco contrató a mi papá y mi tío para que fueran a llevar víveres más allá de las líneas revolucionarias. Aceptaron. Un día los sorprendió un combate y cuando mi padre se fue a dar cuenta ya estaba metido en él. Por eso a los diecisiete años fue coronel. En Tuxtla Gutiérrez fundó el periódico Alba Roja, pues antes tuvo conocimiento del movimiento floresmagonista. Entonces ya se había dado cuenta, a través de la experiencia, de que el mundo es de los que trabajan.

Luego, cuando Carlos Vidal tomó el poder en Tuxtla, le encargó que organizara el primer departamento de protección a los derechos laborales de los indígenas. Por vez primera en la historia de aquellas tierras los finqueros firmaron contratos y tuvieron problemas por no cumplirlos. Luego vinieron malos tiempos debido a conflictos con Obregón. Vidal pensó en levantarse en armas junto con el general Serrano. Mi padre estaba encargado de sublevarse en San Cristóbal. La rebelión abortó por el asesinato de Serrano y Vidal en Huitzilac. También fusilaron al hermano de Vidal —era gobernador interino de Chiapas—. Mi padre se retiró hacia Guatemala. El último chiapaneco que vio fue un hombre que venía en sentido contrario y con sarakof. No le disparó: era César Castellanos, el padre de Rosario. Él estudió en Nueva York y el gran invento que trajo de allá fue el jugo de naranja, que le había gustado mucho.

GOBERNADORES Y POETAS

—Tu padre, ¿iba solo a Guatemala?

—Lo acompañaban tres hombres. Uno de ellos era Óscar Pulido, que no sé qué diablos haría en Chiapas. En Guatemala mi padre se hizo torero porque era muy delgadito. Iba de pueblo en pueblo, se presentaba en la iglesia y le proponía al cura la corrida. Éste era el encargado de hacer la promoción para el domingo; pero el sábado por la noche se dividían la venta de los boletos, mi padre desaparecía y las corridas nunca llegaban a efectuarse. También fue actor y se hizo amigo de Miguel Ángel Asturias y de un periodista mexicano, Luis M. Rueda. En 32 volvió a México y fundó una compañía de teatro donde era todo: actor, director y autor al mismo tiempo. Precisamente en una función que dio en Tapachula conoció a una muchacha muy bonita: mi mamá. Allí también hizo estudios de boticario por correspondencia y aprobó. Al poco tiempo presentó un examen en la Secretaría de Salubridad y obtuvo el título, el único que hay, creo, de médico práctico. Hacia 1947 un tío mío fue gobernador y se lo llevó de secretario general, con lo que se cumple el ciclo que se da en la vida de todo chiapaneco que se respete y en cuya familia debe de haber un poeta y un gobernador. Si alguno falta es posible que el chiapaneco en cuestión se suicide.

ENTRE MARX Y LA TIGRESA

—La historia de tu familia es apasionante. Espero leerla completa muy pronto. Sin embargo, estamos alcanzando a Alfonso Reyes que escribió tres tomos de sus Memorias y murió antes de que llegara a relatar su nacimiento.

—De chico siempre viví en Tuxtla, luego pasé a Tabasco y más tarde fui alumno de la Universidad Militarizada Latinoamericana. Allí nos querían para bestializarnos. Era terrible y, sin embargo, ocurrió algo sorprendente: encontré a Nils Castro, Jaime Labastida, Jaime Augusto Shelley y Rodrigo Moya. En un clima tan inhóspito, tuvimos contacto con el marxismo y formamos los primeros círculos de estudios.

—¿Desde cuándo sabías que deseabas ser escritor?

—Desde siempre. A los ocho años me hice periodista y a los diez fundé mi periódico, que se llamaba Alma Infantil. Lo imprimíamos en La Sirena, la imprenta de don Santiago Serrano. Mientras trabajábamos se nos quedaba mirando una muchacha muy linda, delgadita: Irma Serrano. Yo la veía y la veía porque me parecía lindísima. El padre de doña Irma era poeta de vanguardia. Él también fue a Nueva York y la gran ciudad le inspiró un poema: “A miss Equis jugando long tennis y bailando foxtrot”.

En 1956 hice un viaje de aventón a Tabasco porque mi madre nació en la frontera de Chiapas con Tabasco. La selva con todos sus ruidos me fascinó. Entonces se construía la carretera. En el río Tonalá trabajé de ayudante de un cantinero griego graduado en la Universidad de Atenas. Creo que me dio el trabajo porque le dije que deseaba ser escritor.

EL DESCENSO A OTRO TIEMPO

—Mi regreso a Chiapas fue importantísimo. Iba en busca de mi origen. Cuando llegué a Teapa, donde nació mi madre, decidí ir a pie a conocer la finca. Hallé la casa devorada por la selva, pero aun así pude reconstruirla entre las ruinas. En el cuarto que había sido biblioteca las yerbas subían por los libreros y en el centro nació un ceibo. Escarbé y encontré un libro petrificado. Me fui a lavarlo al río. Era El clavecín bien temperado. Pasé la noche solo, gritando. Fue una sensación maravillosa porque a muchos kilómetros a la redonda yo era el único ser humano de la selva. Me acordé de mi tía Margarita y fui al cementerio. Al llegar noté que una tuza había hecho agujeros cerca de la tumba. Temí que desenterrara a mi tía y decidí sacar sus huesos. Al bajar a la tumba bajé a los tiempos de mis gentes.

Más tarde estudié antropología y descubrí el movimiento obrero. Todos los de mi grupo ingresamos al Partido Obrero Campesino. De 57 a 59 nos tocó vivir la época más dura, la de las huelgas, y esa experiencia terrible nos sirvió para entender la fuerza de la clase obrera y la magnitud de las fuerzas represivas.

LA ESPIGA AMOTINADA

—¿Hablas de quienes integraron La Espiga Amotinada?

—Sí. Primero me reuní con Juan Bañuelos y con Oliva. Ellos publicaban en Alma Infantil. Entonces escribí poesía. Serví de puente al grupo. A Shelley y Labastida los conocí en la escuela militar. El maestro del grupo era Bañuelos y en lo personal le debo que me haya descubierto a Hölderlin. Nos reuníamos en su casa o en un departamento que alquilábamos Nils Castro y yo. Allí formamos un círculo de estudios, hablábamos de poesía española, en especial la del siglo XVI, y de Whitman.

—¿Empezaron a establecer los principios estéticos del grupo?

—En cierta forma. Desde el principio rechazamos la poesía por la poesía pero te advierto que no fuimos anti nada. Quisimos formar nuestro propio camino y nuestro propio público, buscar nuevas formas de contacto con él. Rechazábamos la visión tradicional del poeta, la imagen derivada de Contemporáneos. Ésos eran artistas que no miraban el mundo. Estábamos en contra de la poesía con claves porque a veces, para entenderlas, hacen falta otras.

—Toda teoría es una clave.

—Pero entonces no es arte. El arte no es utilitarista pero tampoco es inútil. La cultura es eso: todo lo que el hombre agrega a la naturaleza. Precisamente por eso escribí mi libro El hombre primitivo. Es una figura que me despierta una enorme envidia por su constante asombro. Yo vivo asombrado. El día que esto no me suceda habré llegado a la vejez.

EL RAPTO MÁS LARGO

—¿Quién bautizó al grupo?

—Agustí Bartra. Nos tomó cariño, nos llevó con Fernando Benítez. Como director de México en la Cultura, a fines de 1958 publicó en primera plana nuestros poemas bajo el título general "Cinco poetas que no conocen el amor". Creo que quiso aludir al contenido social de las obras. Por ese tiempo volví a San Cristóbal con Óscar Oliva. Allí vimos los movimientos obreros, sus errores y su derrota. Pero la noche continental se acabó el 1° de enero de 1959 cuando surgió la nueva luz y los jóvenes triunfaron en Cuba. De inmediato nos solidarizamos con ese movimiento. Todos los del grupo nos fuimos para allá. De la experiencia extraordinaria que viví quedaron varios libros: Compañía de combate, donde reuní las letras de canciones que me pedían los revolucionarios, Asela, un libro de amor, y una elegía a Rubén Jaramillo. La revolución estimula a la creación artística más que ninguna otra cosa.

En 1963 vine a México para despedirme de mis padres porque me habían invitado a dar clases en Pekín. En ese momento conocí a Elba Macías. Era 1° de mayo y el 3 nos casamos falsificando documentos y todo. El testigo fue Polo Duarte y el padre ficticio, Juan de la Cabada. Así, Elba y yo realizamos el rapto más largo de la historia; de aquí a Pekín. Por mi parte considero que en ese momento realicé el acierto más grande de mi vida. Iluminado por el amor descubrí la más absoluta extranjería en Pekín y, sin embargo, puedo asegurarte que nunca encontré un país más sorprendente y más estimulante que China... Pero de eso y otras cosas te hablaré en otra ocasión.

JUAN DE LA CABADA

(1980)

CON MILES DE PRINCIPIOS Y SIN FIN, la vida de Juan de la Cabada representa el milagro de la multiplicación. En los setenta y seis años de su vida ha reproducido mil veces cada experiencia, contándola siempre de una manera distinta, con un lenguaje nuevo que parece inventar, sacarse de los bolsillos, de las mangas, de los zapatos que muchas veces olvida abrocharse. La música de fondo de esos relatos es la risa de Juan y el murmullo de un mar que siempre lo rodea y que lleva a cuestas, como en una burbuja de cristal.

Juan —nombre que, según el propio De la Cabada, ha de pronunciarse con la boca enteramente abierta— es también un prodigio de generosidad. Si alguien le pregunta alguna cosa, responde: "Ah, sí, cómo no. Ahorita verás: te lo voy a contar todo, pero es una historia muy larga...", y en seguida se regala a sí mismo en palabras que le ha robado a su literatura. Esto convierte a Juan en un pirata, saqueador de sus propios tesoros de palabras —que acuña o inventa para hacernos felices y convertirnos en sombras que multiplican la suya por todos los rincones donde haya dicha, bondad, inteligencia.

Juan sabe de todo, habla de todo —"Yo digo que hablo inglés, pero no hablo y sin embargo me entienden; de veras me entienden, hombre"—, ha estado en todos los lugares. Desde que, adolescente, se embarcó rumbo a La Habana en el vapor La Esperanza, parece que se propuso trastornar el orden de los continentes y de los tiempos —"Para mí todo

es presente. Al pasado no le temo, me gusta porque me hace vivir una vez más cosas que conocí. Mientras esté vivo estaré en el tiempo, no sé si pasado o futuro…"—. Con su rostro oriental, su piel de seda, su formidable melena blanca, puede convertirse en pájaro e imitar sus sonidos y aleteos, en actor del teatro. No, en un cantante ciego y, sobre todo, en el mejor intérprete de su vida.

Juan puede hacerlo todo desde el centro de la rosa de los vientos que para su dicha y comodidad ha inventado. Juan sueña, imagina, divaga, pero también conoce el mundo. Cuando le pregunto qué piensa de los puntos cardinales o dónde cree que están, me contesta: "En ese sentido pienso como los mayas. Para ellos el norte era blanco, el sur amarillo, el oriente rojo y el occidente negro. Todo eso está ligado a la duración del día y de la noche".

—¿Y qué color corresponde a los seres humanos?

—El hombre está en el verde porque —también según los mayas— es el color de la vida. La milpa es verde y allí se confunde y se mueve con una rapidez terrible la lagartija, un animalito nervioso y huidizo, como el hombre.

—¿Qué animal te hubiera gustado ser?

—El animal que soy. Mi tótem es como yo. Sabes que lo que le pasa a tu tótem te sucede también. Yo soy mi tótem y mi nahual y percibo todas las cosas que les suceden a los demás. Ellos, todos son mis nahuales: si

sufren, si están alegres, yo lo sé, lo siento en mi corazón —dice, poniéndose las manos bellísimas, en cuyas palmas casi no hay líneas, en el corazón.

—¿Dónde terminas tú y dónde empiezan los otros?

—Los otros comienzan donde comienza lo que son, lo que los vuelve diferentes a mí.

EL RELOJ DE LA PLAZA

Juan de la Cabada, que ha sabido descubrirlo todo, al fin fue descubierto por sus conciudadanos que de pronto lo buscan, lo homenajean. “Esto para mí es completamente nuevo. Antes iba y venía, platicaba con mis cuates en cualquier parte; ahora doy conferencias y me presento en público... Es algo nuevo, curioso.”

Los primeros escritos de Juan de la Cabada aparecieron en Sol de Provincia, una revista de Campeche, y más tarde en El Machete, órgano del PC, y en la revista de la LEAR. Paseo de mentiras, Incidentes melódicos del mundo irracional, La conjura y otros cuentos, El brazo fuerte, La Guaranducha, Cuentos del camino son los títulos de sus libros pero están lejos de representar la totalidad de su obra literaria, ya que muchas narraciones de Juan de la Cabada están en la memoria de quienes han tenido la fortuna de escucharlas. Estos libros estuvieron agotados durante mucho tiempo pero ahora varias editoriales se proponen reeditarlos.

Juan de la Cabada ha recibido también el doctorado honoris causa por la Universidad de Sinaloa. Imposible imaginar a Juan con un título, imposible suponer que eso lo volverá formal, ordenadito. Seguirá siendo nada más un ser distinto: “Porque yo no nací con la idea de ser rebelde. Tuve la idea de ser un héroe, un fundador de pueblos, un constructor de un puente infinito que iba a llevarme por todo el mundo pero no fui a ninguna parte...” —dice, otra vez riendo.

Despistado, extravagante, parece que Juan no tiene una conciencia clara de que existen relojes. Sin embargo, acude puntual a sus citas, sobre todo a una, impostergable, con la infancia que aparece eternamente húmeda, verdosa, tropical. Mientras intento organizar una charla coherente enciendo un cigarro. El humo forma un túnel que lo conduce, de inmediato, a su primera experiencia de fumador.

—En Campeche hay una plaza. Me acuerdo que comencé a fumar mirando el reloj que hay allí. Es como si lo viera. Estábamos un amigo y yo sentados en una banca cuando él sacó un cigarrito La Paz. Comenzó a presumirme —ya sabes, cosas de chamacos— para que viera cómo aguantaba el humo en los pulmones. En seguida quise imitarlo... Parece que lo veo, en serio, ¿no me crees?

—Háblame de la plaza...

—Era una plaza de un pueblo antiguo. Ocho entradas y cercada con una reja roja. Recuerdo los árboles preciosos y junto a los arriates las bancas con mosaicos de Talavera y los respaldos de hierro. Era una plaza de tres vueltas: la primera era de mármol y allí se ponía la orquesta; en la segunda había una fuente y por ella desfilaban las familias distinguidas. Recuerdo muy bien que era de ese ladrillo belga, rojo y gris. La tercera vuelta estaba destinada al pueblo, a la plebe.

—¿A qué jugabas?

—A un juego que se llama “agarra-agarra”; ya sabes, eso de que hay uno que trata de agarrarte y los demás corren para escaparse. El orden en la plaza estaba a cargo de varios guardias muy conocidos. A uno le decíamos el Cicaco, al otro el Aguacate. Este hombre era gordísimo. Yo no me explico para qué era policía si no era capaz de correr ni un metro, el infeliz. Llevaba un pistolón enorme, pero nunca lo usaba. El otro guardián era un español que no podía con su alma. Me acuerdo que al que más hacíamos enojar era al Cicaco. En cuanto lo mirábamos íbamos a buscar un vinagrillo —ya sabes, es una planta que huele fuerte a vinagre— y se la pasábamos por las narices, gritándole su apodo. Creo que fue él quien una vez nos llevó a la jefatura de policía. ¿Por qué nos llevó? Ah, sí, por un pleito que tuve con Gaspar Trueba. No sé si me mordió la oreja o qué pasó, pero el caso es que nos liamos en un pleitazo tremendo...

A lo largo de su vida, Juan de la Cabada ha estado diez veces en la cárcel. Ha ido allá en defensa de sus ideas políticas. “Pero no me amargué. Naturalmente que cuando uno está allí siente miedo porque no sabe qué irán a hacerle, adónde lo enviarán, qué pasará... Recuerdo que una vez que me mandaron a la cárcel de Belén me dio tanto coraje que comencé a gritarles ‘perros, perros’ a los policías. Uno de ellos llamó al comisario y le dijo: ‘Mírelo, ¿eh?, óigalo cómo nos grita. Imagínese cómo será en la calle cuando anda libre’.”

Como muchos de sus compañeros del PC, Juan aprovechó aquellas estancias en la cárcel para crear conciencia política entre los presos, “para conocer a los hombres y aprenderme muchas canciones como aquella que dice: ‘En esta calle, muy derechito, donde vive mi rival...’ En una cárcel aprendí también ésa de ‘Vinieron a venderme un santo / sin marco, sin cristal y sin vidriera...’ Te la sabes, ¿eh? ¿Te la canto?”

ESPEJO DE AGUA

Coleccionista de fechas, nombres, señas particulares, Juan recuerda también cuáles fueron los tonos de su infancia:

—Es muy curioso, porque este lugar, Campeche, ya sabes, estaba lleno de todos los colores imaginables. Creo que los vi todos porque fui un niño que no vivió en la casa, sino en la calle.

—¿Cuál fue tu primer descubrimiento importante en la calle?

—El rayo. Soy andariego empedernido y lo descubrí caminando. Me acuerdo que iba a llover cuando de pronto vi el chisporrotazo y luego oí el ruido. Me quedé mudo, sin poder explicarme los efectos de aquello, imaginando que era el fin, no sé qué. No tuve tiempo de sentir miedo, sólo me invadió el terror...

—Y las casas, ¿qué significaban para ti?

—Eso también era chistoso: tenían balcones y en la parte de abajo una especie de tablas para que uno pudiera verles las piernas a las señoras que se paraban allí a tomar el fresco, con su ropa hasta el huesito... Pero más importante que el rayo y que las casas fue el mar, donde se juntan todos los colores. El mar de Campeche es un espejo sobre el cual ves —

temprano en la mañana o en la nochecita— cómo cambian las luces que se vuelven azules, naranjas, moradas, que se transforman del amarillo al rojo y luego todo como que centellea... Cuando ves esto te explicas la escena de Cristo caminando sobre las aguas del lago Tiberiades. Debe de haberse ido caminando sobre los colores reflejados en el mar... Por mi parte, desde muy chico supe que mi único camino hacia el mundo era el mar y así ocurrió, muchos años después, cuando salí rumbo a La Habana.

—¿No fuiste a la escuela?

—Sí, pero era yo un niño muy libre. En mi casa nunca me pedían calificaciones ni cosas de ésas. Yo andaba siempre solo, por ser el mayor. El segundo era el bonito: tenía sus ojos azules. Yo creo que la libertad que me daban se basaba en la idea de que a mí, por ser yo, no podía pasarme nada.

—Y mientras ibas solo, ¿veías tu sombra?

—Claro. Me gustaba verla ir adelante de mí, o a mi lado, según la hora del día. "Es mi compañera", pensaba yo, y hasta la fecha lo es.

—¿Nunca has tenido miedo?

—Más que miedo tuve el propósito de vencerlo mirando, por ejemplo, lo que podía pasar en la oscuridad. Iba a los lugares más oscuros mientras caía una lluvia tremenda. Pienso que mi padre también nos probaba

porque en esas nochecitas así, tenebrosas, nos decía: “A ver quién va a la cocina a prenderme este cigarrito”. Yo en seguida me ofrecía. Caminaba despacito, para demostrarme y demostrarles que no tenía miedo, pero luego aceleraba la marcha en el tramo de los cuartos oscuros y ya de regreso otra vez, despacito, para que vieran que era muy valiente. Comprenderás que en esos recorridos yo me acordaba del “amo del Monte” y otros personajes siniestros de quienes nos contaban historias en la casa, pero me aguantaba. Cuando le ofrecía yo su cigarro a mi papá él decía: “Muy bien: te doy el grado de capitán...” y eso me hacía sentirme muy feliz.

—Háblame un poco más de tu padre.

—Era un individuo muy delicado de salud. A veces nos lo llevaban a la casa en camilla, con la cara cubierta, y entonces mi madre lo hospedaba en el primer cuarto, que era la habitación donde nacían los niños. Allí se quedaba, atendido, vigilado, tomando muy buenos alimentos... Se reponía tanto el señor que al poco tiempo mi madre tenía otro hijo. Era un hombre muy original, muy abierto, mucha imaginación. Le gustaba diseñarnos la ropa y nos vestía como reyes...

—Dices que tu padre regresaba: ¿de dónde?

—Iba al norte, a la selva, a descubrir plantas. Él encontró una cosa que se llama la fibra del quimbombó, parecida a la seda. Te digo que era un hombre curioso porque era amigo de curas, un reaccionario con un sentido muy profundo de la justicia. Gracioso, no tenía respeto por nadie... lo mismo que pasa con todo feudal. Nos llevaba a la calle sobre sus hombros. Con nosotros encima, parecía un árbol. Nos enseñó a

sumar montados en la hamaca. En otras ocasiones nos daba lecciones de ópera.

Juan se levanta, adopta una actitud de reto y enfrentando a un público por esta vez imaginario empieza a cantar: “Oh, celeste Aída...”

—¿Y tu madre?

—Era alta, inteligente, sabía cosas y escribía muy bien. Todos sus partos los tuvo en la casa y eso lo mirábamos como algo natural. Ya sabíamos que después de cierto tiempo llegaba doña Joaquina, la partera, muy recatada y muy vestida de negro, y se metía con mi madre al primer cuarto. Al rato salía para avisarnos del nacimiento del hermano. La última parte estaba formada por los cuarenta días de reposo con puchero de gallina y toda la cosa.

EL MUNDO DE LAS MUJERES

—¿En tu casa había sirvientas?

—Claro, y fueron importantísimas. La primera se llamaba Flora; hubo otra, Rafaela, a quien le decíamos Yava y luego estuvo Concha. La adoraba y por eso cuando se apartó de la casa se fue a escondidas. Fue la primera vez que me sentí abandonado.

—¿Qué edad tenías?

—Cuatro años, pero recuerdo que me encantaba. Porque el gusto por las personas es una cosa de piel, de calor, ¿entiendes? Me fascinaba su textura, su piel: era morena. A ellas nunca las vi como sirvientas, no tenía ese concepto clasista ni mucho menos. Para mí su existencia era algo natural. Lo único que yo sabía era que me cantaban y que me bañaban.

—¿Recuerdas con frecuencia a estas mujeres?

—Sí, y a veces me asalta una visión: me veo a mí mismo sentado en un petate de esos amarillo y morado. Estamos en la sala de mi casa, donde hay un sillón y dos mecedoras. Allí está mi padre. Veo a un sujeto, mi hermanito, que bebe un tazón de frijoles. Me da risa ver que se ha

manchado con bigotes negros, de caldo. De pronto alguien llega, me toma por atrás, me voltea la cara y me la limpia. Comprendo, por esa visión, lo que es ver a los demás y no verse uno.

—De todas aquellas sirvientas, ¿cuál fue la más importante?

—Concha, porque me cantaba sobre todo una canción que decía: “Con el capotín-tin-tin-tin, esta noche va a llover... / No me mates con pistola / ni tampoco con puñal. / Mátame con los besitos / de tu boca de coral...” Cantaba muchas cosas que deben haber pertenecido al género chico español: El morrongo, por ejemplo.

LA SOLEDAD

—Me has contado que en la sala de tu casa estaba el retrato de Papá Campos, tu bisabuelo. ¿No había imágenes de santos?, ¿no te inculcaban ninguna religión?

—Nunca me hablaron mucho de eso. Yo, por mi parte, les tenía terror a los santos porque, entre otras cosas, nunca me concedieron nada. El sacerdote que me bautizó me regaló la imagen de un Sagrado Corazón, con su corazoncito, muy güerito y todo. Ése no me impresionaba. La que sí me daba pena era la Virgen de la Soledad, que tenía sus lágrimas así y se veía muy triste la pobre.

—No te maravillaban ni los santos, ni las tinieblas, ni el mar. ¿Te impresionó el cometa Haley?

—Fue grandioso. Con su cauda cubría todo el cielo, desde la tarde. Era algo nunca visto que aprovecharon los reaccionarios para su propio beneficio pues decían: "Mira, si se desató la revolución es por culpa del cometa..." El rayo me anonadó y la lluvia torrencial me fascinaba. Cuando llovía mucho y se daban las inundaciones yo corría, saltaba en los charcos con la inquietud de que el agua fuera a irse.

—¿Nada te limitaba?

—No. Sentía que tenía el deber de contemplar todas las cosas de la tierra y triunfar sobre la desgracia —Juan vuelve a ponerse de pie y, como si levantara un estandarte, grita—: Debo sobrevivir a todas estas cosas y en la lluvia, en el trueno, en la oscuridad, me probaba...

ESTELITA, LA AUDAZ

—¿Qué idea te formaste de las mujeres?

—Las miraba como a seres fascinantes. Te voy a contar mi primera experiencia con una niña que se llamaba Estelita. Tenía seis o siete años e iba pasando por la aduana, frente a una casa que se llamaba "El paso de Venus", cuando vi a esa chiquita Estelita. Me vio y me dijo: "¿Quieres ser mi novio?" En seguida me llevó a la playa donde hoy está la cosa que se llama Hotel Presidente. Estábamos en cuclillas y comenzamos a jugar cuando pasó por allí la sirvienta de mi bisabuelo, de esas sirvientas antiguas que tenían mucho poder. Me llamó: "Juanito, Juanito... vete a llevarle esto a tu mamá", no recuerdo qué cosa. Tenía que obedecerla pero antes de separarme de Estelita le dije: "Ven esta noche a mi casa. Tocas la puerta y te abro". Era una de esas puertas que se abren por arriba y por abajo... En fin, toda la tarde estuve inquietísimo, comí temprano y mientras cenaban todos me puse a esperar a Estelita, pero antes saqué un centavo, no me acuerdo de dónde, y fui a comprar una galleta. Cuando Estelita tocó le abrí la puertecita en la parte de abajo. Los dos nos acuclillamos, uno de un lado y otro del otro, y nos pusimos a juguetear con nuestras cositas, ¿comprendes? Estábamos encantados cuando nos descubrieron y ella y yo salimos corriendo...

—¿Qué sensación te dejó esa experiencia?

—Inquietud. Yo quería ver las "cosas de las grandes" porque al cabo las de las niñas debían ser como las de Estelita. Y me propuse ver a Concha,

que a veces me llevaba a dormir con ella y me bañaba. Allí me hacía pompitas de jabón y en esas pompitas miraba el cielo. Por fin, una noche que estaba Concha dormida, comencé a levantarle el camisón poquito a poquito, pero se despertó y furiosa me gritó: "¿Crees que soy Estelita o qué?" Eso me dolió muchísimo, primero por el susto y después porque me di cuenta de que mi secreto —mi aventura con la niña— no lo era... A partir de eso cambié mucho y no me dejé bañar nunca más: "Si no me dejan verlas —les decía— tampoco dejaré que me vean..."

PALABRAS, LETRAS, HISTORIAS

Lleno de imaginación, de cantos de mujeres, historias de piratas, lugares, colores, retratos, maravillas de la naturaleza, desde chico Juan de la Cabada comenzó a domesticar a las palabras de modo que hoy —por difíciles e intratables que sean— acuden a su llamado obedientes, dispuestas a dar forma a los personajes de su vida, a los lugares donde ha estado y que en el fondo tienen un solo centro: la plaza de Campeche, con sus tres vueltas y sus mosaicos belgas.

En La Habana, Juan se propone despojarse de toda la protección familiar y pasa la primera prueba; entra en el mundo del trabajo por el camino de los números: "Siempre fui bueno para las cuentas, no es por nada pero ese trabajo lo hice muy bien..." Junto a su existencia en las mesas y los escritorios, hay otra que transcurre por las calles de La Habana cuyos nombres conoce de memoria y recita como si fueran las tablas de multiplicar o los diez mandamientos. Esa nomenclatura tiene su música, como todas las cosas en la vida de Juan.

Imposible ordenar y retener las experiencias de Juan de la Cabada a su regreso a México, pero casi todas giran en torno a su militancia, a la experiencia vivida junto a trabajadores que luchan por su liberación. "Eran gentes buenas, maravillosas, que seguramente me deben haber visto como un tipo raro, un poco chiflado... Es curioso cómo en esos medios si hablas un poco de algo que no sea lo inmediato, el trabajo, el reloj marcador, te miran como a una persona distinta y por eso te quieren y te respetan... Es como si esperaran recibir una respuesta de ti..."

MI PERSONAJE INOLVIDABLE

Juan rompe todo el orden de su historia y salta a un capítulo que lo divierte y en el centro del cual se encuentra uno de los personajes más célebres, entrañables y patéticos de la historia de México: Nicolás Zúñiga y Miranda, el eterno candidato de oposición.

—Entonces yo me hospedaba en casa de una mujer extraordinaria que se llamaba Lalita y había sido zapatista. La casa aquella estaba en Uruguay 147. Lalita servía comidas por un precio bajísimo. Iban muchos estudiantes, pero la figura central era Zúñiga y Miranda. Era alto, alto, de chaleco y plastrón, corbata y polainas. Era un tipo cetrino, muy magullado, que nació en Zacatecas. Comía como abonado con Lalita. Antes de llegar al comedor compraba sus cigarros Gardenia, chiquititos, en la tienda de la esquina. A los muchachos les encantaba hacerlo rabiar y en cuanto lo veían aparecer gritaban: "Ahí viene". Entonces alguno se ponía junto a la puerta y anunciaba: "Vean al licenciado Nicolás Zúñiga y Miranda. Candidato del pueblo...", y él se inclinaba para agradecer los honores que tomaba en serio...

Por lo demás, era un tipo fascinante, lleno de miedo y manías. Para empezar, se sentaba contra la pared, temeroso de que alguien pudiera dispararle por la espalda; jamás usó las servilletas que ponía Lalita: él llevaba una metida en el bolsillo de la chaqueta pues también tenía miedo de que lo envenenaran. Su odio estaba dirigido a todas las personas que trabajaban para el gobierno y como yo no era de ésos, me estimaba.

—¿Hablaba contigo?

—Sí, a veces. Aseguraba que únicamente Cristo, Moisés y él tenían aureola, ¿te imaginas? Un día me llamó y me dijo con su voz nasal, tremenda: "Mire, joven, decidí que cuando yo tome posesión de la presidencia lo voy a nombrar ministro del Aire..." —Juan ríe, juega con su cabello blanco, recién cortado—. Era un tipo formidable. Mira, a veces me decía que no iba al cine ni a la ópera porque cuando apagaban la luz su aureola brillaba mucho y entonces nadie podía ver nada.

—¿Alguien vio la aureola?

—Qué va, hombre; qué va... Ése era motivo de otras burlas por parte de los muchachos. Durante la semana iban juntando bolillos duros y los ponían en reserva. Cuando tenían bastantes, alguno se acercaba a don Nicolás y le decía: "Oiga, queremos ver su aureola..." Él aceptaba que apagaran la luz y todos comenzábamos a gritar: "No vemos nada, no vemos nada..." Él, muy tranquilo, nos respondía: "No se preocupen. Esto es natural porque los espíritus chocarreros, que siempre han estado en contra mía, lo impiden". Entonces los muchachos empezaban a burlarse de él y a tirarle los bolillos duros.

Me acuerdo que en la casa de Lalita, en el pasillo, había una maceta de narcisos. A cada rato iba don Nicolás a decirle a la mujer: "Tenga mucho cuidado cuando pase Primitivo González junto a su macetita. La va a matar, está en mucho peligro de morir porque él tiene un líquido letal..." ¿Y creerás que la planta se murió? Otras veces don Nicolás me llamaba y me decía: "Sabe que tengo escritas las memorias de cuando fui esponja del Mar de Mármara... De allí hasta llegar a la época de Cleopatra y si

viera que todavía me acuerdo de cómo la bañaba; debo decirle que también fui jefe de ratones en las costas de Bretaña y allí estuvo lo malo porque una vez que estaba yo a punto de salir de mi agujero, le dije a un compañero: 'Espérate, acabo de ver un gato'. Él me aseguró que no. Salí y el gato me destrozó".

—¿Creería realmente que iba a llegar al poder?

—Por supuesto. Organizó todo un programa de gobierno, en serio, dizque para acabar con los pobres. ¿Sabes lo que iba a hacer para erradicar la miseria? A construir un lacteoducto... Las tuberías, en vez de agua, iban a llevar leche... Tenía su periódico, El Siglo, y muchas veces me invitó a colaborar, pero como nunca fui a llevarle ningún trabajo, una tarde me lo encontré en el Portal de Mercaderes y me llamó para decirme: "Como usted es informal quiero decirle que cuando yo sea presidente ni vaya a pedirme audiencia; porque no lo voy a recibir, no lo voy a recibir..." Pobrecito de don Nicolás, que murió solo en un cuarto miserable y en una cama tan chiquita que para que cupiera bien estirado, tuvieron que juntarle una silla y allí apoyaron sus pies...

Alguna vez escribiré la historia de don Nicolás y mis prisiones y mi campaña política y mis memorias y todo... pero son historias largas, muy largas, muy largas...

CAMILO JOSÉ CELA

(1980)

HACE UNOS DÍAS se llevó a cabo el Encuentro Internacional de Escritores, auspiciado por el Centro de Profesores Visitantes de la UNAM, EL INBA y la Asociación de Escritores de México. Los participantes eligieron tres presidentes honorarios: Carlos Barral, el poeta y memorialista a cuya actividad como editor en los sesenta y animador del premio Seix-Barral Biblioteca Breve debe tanto la literatura hispanoamericana; Juan de la Cabada, que en mayo recibió el premio Elías Sourasky y ha iniciado la publicación de sus Obras completas en veinte tomos que edita la Universidad de Sinaloa, y Camilo José Cela, el novelista español que tiene más lectores en México y de quien se dice que es el autor predilecto de JLP.

A fines de 1942, cuando era un joven de veintiséis años, Cela inició otra época de la literatura española con La familia de Pascual Duarte, novela hoy clásica y traducida a decenas de idiomas, pero que entonces en su segunda edición fue recogida por la censura franquista. También La colmena (1951), novela plural de 346 personajes, tuvo que publicarse inicialmente en Buenos Aires y desde allí transmitir a todas partes el prestigio de Cela. Aunque antes de los cuarenta años ya había publicado obras completas y páginas escogidas, Cela nunca se satisfizo con lo ya hecho: entre sus obras de los últimos años figuran títulos tan importantes como San Camilo 1936, y el inagotable Diccionario secreto en que recopila e investiga todas las “malas palabras” de nuestra lengua.

Cela es uno de los escritores españoles más abiertos a lo hispanoamericano. Escribió en 1955 una novela, La cauta, con tema y vocabulario de Venezuela; hizo una cantata sobre nuestra María Sabina y muchas crónicas acerca de este lado del mundo. En ellas, desde hace por lo menos treinta años, se pelea con Borges, quien, hasta donde sé, nunca le ha contestado. Imposible olvidar que Papeles de Son Armadans, la excelente revista que Cela publicó en Palma de Mallorca, fue uno de los principales medios de difusión para nuestras letras en España.

Conocí a Cela en mi adolescencia cuando me acerqué por vez primera a Pascual Duarte y a La colmena. La impresión no se ha borrado. Pero no lo vi en persona hasta 1974 cuando se develó en Chapultepec la estatua de León Felipe. Entonces como ahora me llamaron la atención el porte, su altiva sequedad, esa especie de ausencia de sí mismo. Como si el Cela interior no se dejara tocar por lo que le rodea. En 1980, igual que hace seis años, los periodistas mexicanos no lo dejamos en paz: hoy ha sido entrevistado tres veces. Y Cela nos deslumbra con su agudeza, su magnífico idioma, su brusquedad (al menos para los niveles de trato mexicano, más suaves o quizá más hipócritas) y los puntos de vista expuestos con el aplomo de quien se cree y es un gran escritor.

A las nueve de la mañana telefoneo a su habitación. Cela responde sin soñolencia, con voz tonante, clara, aliñada. Se diría que su voz huele a jabón. No espera a que termine de proponerle un encuentro en el vestíbulo del Gran Hotel de México. Me dice simplemente: “La espero a las once”.

En lo que fue El Centro Mercantil y conserva sus julioverneseos ascensores, hay ajetreos, saludos, preguntas. Cruzo algunas palabras con Arturo Azuela, José Donoso, Santiago Genovés, José Miguel Oviedo, Fernando del Paso. Al fin me toca el turno de acercarme a Cela. Más que

invitarme me ordena tomar asiento. Le propongo ir a otro sitio donde haya menos gente. Responde: “En el mundo no hay sitios apartados. A ver: viene…” Ambos tenemos prisa de comenzar.

Antes de la primera pregunta me enseña un ejemplar de Excélsior donde María Idalia “ya me ha hecho una entrevista muy larga y muy buena”. Es uno de los varios desafíos que Cela me lanza a lo largo de nuestra conversación.

EL LENGUAJE PROHIBIDO

—Usted escribió su primer libro de poemas, Pisando la dudosa luz del día, en los meses iniciales de la guerra española y lo publicó en 1945. Si bien no ha dejado de escribir poemas en castellano y en gallego, me gustaría que me explicara su tránsito del verso a la prosa.

—Para empezar, no admito la existencia de géneros literarios. La única diferencia entre la poesía y la novela es el tema.

—Con su tarea literaria coexiste la periodística: tres colaboraciones semanales en ABC y una en Diez Minutos. ¿Tampoco establece diferencia entre estas dos actividades?

—El periodismo es una literatura de emergencia, pero no hay una distinción sustancial. Probablemente el compromiso del escritor con el periodismo y la literatura sea idéntico. Claro que en el periodismo hay ciertos eximentes: la prisa, por ejemplo.

—Al trabajar, ¿tiene conciencia del tiempo?

—Creo que no; quizá escribo presionado por él, pero no me doy cuenta.

—El periodismo español posfranquista emplea un lenguaje directo, a menudo procaz (por ejemplo, acabo de leer unas líneas que nadie se atrevería aún a publicar en México: "Al próximo aumento de precios, habrá que darle por el culo al señor ministro"). Usted, autor del Diccionario secreto y hombre que tanto ha luchado por la liberación del lenguaje, ¿qué opina de este cambio?

—Si se refiere a lo que se considera "lenguaje prohibido", debo decirle que don Francisco de Quevedo ya lo usaba. La palabra "cojón", que él emplea con frecuencia, fue aceptada en las tres ediciones del Diccionario vulgar del siglo XVIII. Pero en la edición del siglo XIX ya se hizo desaparecer. Yo, con mi Diccionario secreto, pugné porque ese término y la palabra "coño" fuesen aceptados por el diccionario. En la actualidad hay más permisividad respecto de ese lenguaje prohibido, pero le advierto que literariamente es muy difícil usarlo. Noto que los mexicanos y los latinoamericanos en general son más recatados que nosotros con el lenguaje.

—Ahora podemos decirlo todo, o casi todo. Ya nadie se avergüenza de escribir "puta" o "cabrón", pero ya tampoco se encuentran en ningún texto palabras como "alma", "corazón" y otras que constituyen el nuevo lenguaje prohibido. El idioma, al ganar en franqueza, ¿ha perdido correlativamente cierto encanto? ¿No le sucede lo mismo que ocurre con el amor?

—Posiblemente así sea. Lo que pasa es que tanto en el caso del amor como en el caso del idioma la prohibición es inútil —aun cuando la prohibición haya sido socialmente aceptada y políticamente tolerada—. Ahora, no crea que su empleo se ha generalizado tanto: me refiero al lenguaje más libre. En la casa, en ciertos lugares, no se usa. Insisto en que es un lenguaje con el que hay que tener cuidado, saber cómo y

dónde usarlo. Mire, soltar una palabrota de éstas sin ton ni son equivale al acto de lanzarse un hombre y una mujer en brazos uno del otro en el lobby de un hotel sin esperarse a subir a la habitación.

Cela levanta los ojos y luego de meditar unos segundos me asegura:

—Esta entrevista que usted me hace es difícil, no para mí sino para usted. Dudo que más tarde pueda sacar algo de todo esto.

LA ENTREVISTA COMO GÉNERO

—Espere hasta que la publique, ¿no?

—Bueno, bueno: se lo digo porque yo también he hecho entrevistas. Las recogí en un libro que se llama La rueda de ocios. Entrevisté a los grandes de mi tiempo: Azorín, Baroja, José Gutiérrez Solana.

—A lo largo de esa práctica, ¿se formó alguna teoría en torno a la entrevista?

—Desde luego. Es un género que considero importantísimo literariamente. El éxito de la entrevista no está en el entrevistado sino en el entrevistador. Si éste es lento y torpe, el entrevistado contesta con el mismo tono y lo único que desea es salir del paso.

—¿Le gusta dar entrevistas?

—Me agrada la conversación, pero no someterme a un interrogatorio. Yo hacía mis entrevistas como usted: sin organizar de antemano el cuestionario. Hacerlo, al menos para mí, no tiene sentido o, si se quiere, resulta acartonado.

—¿A quién recuerda entre los personajes que entrevistó?

—Entre otros a Pío Baroja. Fui gran amigo suyo. Siempre me pareció un ser excepcional. Baroja y Valle Inclán fueron los dos grandes novelistas de la generación del 98.

—Baroja es en cierta forma el heredero de Galdós.

—Sí, Baroja estuvo más cerca de Galdós, pero en todo caso tuvo su propio mundo. Un novelista, para serlo, debe poseer antes que nada eso: un mundo propio. La literatura debe hacerse sobre la vida, no sobre la literatura. Esta última es un fraude, es como perder el tiempo. La diferencia entre escribir sobre la vida o escribir sobre la literatura es la misma que hay entre una mujer y su psicoanálisis.

NO ME PREOCUPA LA CRÍTICA

—La crítica literaria es, en última instancia, literatura sobre literatura.

—Eso no lo sé. No soy teórico ni un historiador de la literatura.

—Pero, como escritor, imagino que le interesa la crítica.

—No me preocupa en lo más mínimo lo que los críticos digan de mí. Cervantes existe a pesar de los cervantistas. Lo que sí me interesa es el público.

—La crítica resulta una manera de enterarse de lo que piensa el público: al menos un sector de ese público.

—El público no es en ningún caso una masa: es una multitud de individualidades de la que conozco una mínima parte. Mientras escribo no tengo conciencia de su existencia, no me dirijo a nadie en particular. Escribo y ya. Después, si alguien coincide con lo que dije, se lo agradezco. Escribo a mano, siempre a mano. A veces uso una estilográfica, pero como me cuesta mucho trabajo cargarla, voy remojándola en un tintero. Creo que me estoy corrompiendo porque ya he hecho alguna concesión: algunas veces empleo bolígrafo. Escribo en cuadernos, aunque, si me

asalta una idea en la calle, la redacto en el reverso de un sobre, en un papelito.

—O sea que no excluye a la difamada inspiración.

—Desde luego que no. Las ideas me sorprenden. Por otra parte, jamás decido de antemano lo que voy a escribir porque cuando lo hago me equivoco. Escribo en voz alta porque hay muchos defectos de lenguaje que se perciben a través del oído y no de la vista: las cacofonías, por ejemplo. Corrijo mucho el original a mano. Después, cuando el libro está en pruebas, procuro no hacerlo.

GALLEGO, ESPAÑOL E INGLÉS

—¿Reconoce usted la influencia de la novela picaresca?

—Desde luego. Toda la novela del mundo sale de la novela picaresca española de los siglos XVI y XVII. Esta idea no es mía: la expuso antes que nadie Gertrude Stein. La novela picaresca es un venero inagotable de sugerencias, como toda la gran literatura española del barroco. También me interesan mucho los poetas medievales.

—Me llama la atención la ambigüedad con que me responde y que no tiene nada que ver con el acento categórico que hay en sus libros.

—¿Ha notado usted que soy un español que no hace aspavientos? Esto se debe a que soy hijo de inglesa y gallego. Los gallegos y los ingleses se parecen mucho: somos celtas. Creo que no soy categórico porque soy gallego. Mire, una vez una periodista muy simpática me dijo lo mismo que usted precisó antes: "Y ustedes los gallegos, ¿por qué responden siempre con una pregunta?" Mi respuesta fue: "Y a usted, ¿quién le ha dicho eso?"

Los gallegos somos gentes muy especiales. Para que se dé cuenta le contaré una anécdota. Cerca de donde nací hay un puente romano que no tiene ni señales ni espacio suficiente para que transiten un coche de ida y otro de vuelta. Una vez dos coches coincidieron a la mitad del

puente. Ninguno de los conductores cedió para que el otro pasara. Antes bien, uno de ellos se bajó, se recargó en el cofre y sacó su periódico: comenzó a leer. Al verlo, el otro se bajó y le dijo: “Oye, cuando termines de leer el periódico, me lo prestas...” Allí se hicieron amigos y al fin, por cortesía, uno de los dos cedió y ambos pudieron pasar.

—Pero no se puede tener una posición tan conciliadora frente a la literatura.

—Soy hijo de inglesa. En mi casa me impusieron el estilo de vida victoriano. Bajo ese régimen me educaron. Cuando cumplí seis años mi abuelo murió. Entonces mi abuela me mandó llamar y me dijo: "Recuerda que un hombre jamás debe llorar en público". Así como ése, había algunos principios, pocos, bajo los cuales se educaba a un hombre en ese medio. Digo un hombre de este tamañito, así, de seis años. Ahora, me siento muy vinculado al campo, aunque no voy a decir que mi familia fuera de campesinos. Las ciudades me molestan: los autos y las calles me dan miedo. La colmena me causa molestia. Por eso vivo en el campo.

—Ese interés, esa vinculación con la tierra, ¿fue la causa que lo hizo interesarse en María Sabina?

—Puede ser que sí... entre otras cosas. Le advierto que cuando escribí la cantata no sabía nada de ella, pero me llamó la atención todo su ritual, que comiera hongos, todo eso... A ella nunca la he visto, como tampoco he visto la provincia mexicana. Conozco algo del D. F., pero no el país.

—¿De dónde tomó sus referencias respecto a México?

—De la literatura y de la intuición. México, siendo tan diferente de España, no lo es. Hay algo que une los dos países muy en el fondo: tal vez sea el lenguaje. La literatura —por lo menos en tres escritores: Juan Rulfo, Octavio Paz, Arturo Azuela— me acercó a este país que me resulta fascinante.

LA OBLIGACIÓN DE OLVIDAR

—Si el lenguaje y el arte exigen un compromiso, mucho más lo pide la realidad política.

—En San Camilo 1936 aclaro perfectamente mi relación con la guerra de España. Ahondo más en el tema en el epílogo definitivo —digo "definitivo" por ser el último, ya que dos anteriores los escribieron Claudio Sánchez Albornoz y Julián Marías— al libro de Hugh Thomas. No diré nada más que esto: los españoles tenemos la obligación patriótica de olvidar y enterrar los recuerdos de la guerra civil.

—Olvidar y enterrar, ¿acaso la literatura no es memoria?

—Puede ser. A lo mejor es una de las finalidades de la escritura. Otra podría ser la sublimación. Quizá Goethe suicidó a Werther para no suicidarse él mismo.

—Antes me dijo que no niega el azar, el elemento sorpresivo de la literatura.

—Desde luego que no. Probablemente la gran literatura se da en medio de algo misterioso, pero no obligadamente. El equilibrio entre el rigor

del profesional y los elementos inesperados de la literatura se producen en la mente de un individuo y es algo al margen de la voluntad.

BORGES Y EL TANGO

—¿Hay en su vida algo fundamental que ocurra al margen de su voluntad?

—Sí. Soy escritor al margen y a través de mi voluntad. No me concibo sino como escritor, aunque me habría gustado ser boxeador, torero o cantante de tangos. Yo sé mucho de tangos. Admiro a Edmundo Rivero y bueno...

Cela cruza las manos, se ladea sobre el respaldo del asiento circular y empieza a cantarme Garufa con el mejor acento porteño: "Del barrio La Mondiola / sos el más rana / y te llaman garufa por lo bacán. / Tenés más pretensiones que bataclana / que hubiera hecho suceso con un gotán..."

—¿Le gustan los tangos como literatura?

—Desde luego, aunque los escritores que han escrito sobre el tango saben poco del asunto.

—Cuidado: allí está Borges.

—Borges no sabe nada del tango, lo ignora completamente. Para empezar jamás ha ido a un sitio donde se toque en serio. Mire, Jorge Luis Borges es un pequeño judío portugués que presume de inglés y se quedó en argentino. Quizá sea un poco brusco lo que digo, pero en fin, es lo que pienso...

José Donoso se aproxima al sitio donde estamos. Cela le repite esta última frase y le pregunta qué opina de ella. Donoso, muy calmado, afirma que le parece "un juego, una tontería". A partir de ese momento "se hacen de palabras", como dicen las crónicas policiales, y está a punto de producirse un altercado. Donoso decide considerar una "falta de educación" la agresividad que contra él despliega Cela y se aleja. Cuando quedamos solos, Camilo me pregunta qué me parece la respuesta de Donoso: "Es su respuesta, usted le preguntó, yo admiro a Borges". Durante unos minutos queda muy inquieto. Confundida, intento proseguir la entrevista:

—¿Qué le da la escritura?

—Escribo porque es entretenido. Hacer el amor también es entretenido. Cada vez que una mujer me rechazó inmediatamente me dirigí a la de al lado. Muchas me rechazaron pero otras no: les llegué en el momento preciso.

—Tengo que hacerle una pregunta de revista de modas: ¿cree usted en el amor?

—Soy demasiado serio para creer en él. El amor sirve para escribir sonetos y nada más.

—Le hice una pregunta de revista rosa y usted me responde con una frase de la picaresca.

—Sería demasiado presuntuoso decir que he sido un hombre de “mala vida”.

—¿Qué me dice de sus personajes femeninos?

—Todos mis personajes son independientes de mí; pero a las mujeres procuro hacerlas pensar —cosa que no es frecuente.

SILENCIO Y VIOLENCIA

—Usted vive en el campo, la ciudad lo horroriza y sin embargo en La colmena logra una de las crónicas más intensas de la vida urbana. ¿Cómo le llegan esos ecos?

—Porque viajo, porque salgo de mi refugio debido a que en las ciudades están los editores, los amigos, los museos.

—¿Le agrada el silencio?

—Sí, lo considero necesario; más que eso: reconfortante.

—Ama el silencio, sin embargo lo rompe dictándose a sí mismo sus libros. El silencio no es compatible con la violencia de oficios como el de boxeador y torero. ¿Cómo un escritor que busca la perfección en las palabras puede aspirar a la violencia?

—Los de torero y boxeador son oficios también exquisitos. La violencia puede serlo: allí está el Marqués de Sade. Acepto la violencia en el lenguaje porque no me queda más remedio: está allí, en todas partes del mundo.

—¿Le gusta el mundo?

—Me gustan el mundo, el demonio y la carne. La carne de mujer, porque hasta el momento nunca hice el amor con un pescado. No he podido, aunque a veces he mirado una que otra merluza que me hacen decir: "Caramba, qué buena está..."

—¿Tuvo usted que optar entre la educación religiosa protestante y la católica?

—Jamás tuve educación religiosa. De chico me corrieron siempre de los colegios; y de mayor, de los hoteles... por falta de pago.

—Así que vive sin ángeles ni demonios.

—No soy supersticioso: no creo en el número 13 ni en la Virgen de Lourdes. Los gallegos decimos que no se debe creer en las meigas (las brujas), pero de haberlas, ¡vaya que si las hay!

ALÍ CHUMACERO

(1980)

—LA GENTE COMÚN Y CORRIENTE ve en los toros sólo el elemento primario que compone la fiesta. Se habla de barbarie, de crueldad, de violencia, pero quienes defienden el toreo piensan que todo eso es sólo exageración o una forma de minimizar una actividad artística. El toreo es, en efecto, barbarie, crueldad y violencia. Basta con asistir a una corrida de toros para confirmar que esa forma de relación entre animal y hombre, entre bestia y conciencia, está fundada precisamente en esos elementos.

Es estúpido pensar en el toreo sólo como en la expresión de la violencia y de la crueldad del torero. Existen tales elementos pero a partir de ellos el torero crea con legitimidad, con inspiración, a veces con inteligencia —pero siempre con sentimiento— una obra de arte.

—¿Encuentras similitud entre la lucha que se plantea entre el hombre y la bestia y el enfrentamiento del escritor con el lenguaje?

—El escritor es una persona que se enfrenta con una realidad. Entre esta realidad y la obra lograda —es decir, la poesía en donde la refleja— hay factores intermedios. Importante es sobre todo el concepto que está contenido en la imagen misma del objeto. La palabra sólo es un derivado de ese concepto que se transforma en sonido y después en poesía.

Volviendo al toreo, el elemento natural, fundamental, es el toro. La bestia da el noventa por ciento de los elementos que hacen de la fiesta brava un arte. El torero no es más que un artista que aprovecha, si sabe hacerlo, el material que el toro le proporciona. Con esto respondo a tu pregunta, pero creo hacerlo mejor si en vez de utilizar el ejemplo de un escritor cito el de un pintor: éste aprovecha la luz para descubrir, o crear, un paisaje. Al escritor le sucede algo muy similar: la realidad se le ofrece inmensa, variada, rica, lo envuelve, lo atrae y entonces él desde su sitio, desde su quietud de observador y traductor de la realidad, la atrapa, la crea o la transforma en un poema.

Es muy hermoso ver cómo la rapidez de un movimiento del toro contrasta con la impasibilidad, con la quietud del torero que lo cita y lo aguarda. Cuando éste logra que el animal se cruce en su camino con la rapidez característica de su naturaleza, él permanece firme, con la tranquilidad que sólo proviene de su inspiración. En ese contraste, que puede durar sólo un instante, se produce una imagen que es perdurable y que pertenece a la más pura expresión estética. No pienso que el trabajo de un torero pueda equipararse al de un gran bailarín. Son dos actividades distintas pese a que en ambas el resultado depende de la posición del cuerpo en el espacio. Se ha dicho muchas veces que el toreo es una especie de danza que el torero ejecuta en la inmovilidad. Es cierto. Sin embargo, la danza es el fruto de una serie de movimientos previamente establecidos que llegan a una culminación también prevista. En el toreo, así haya normas, reglas, costumbres, técnicas, nunca se puede adivinar el final de una corrida. Quizá eso es lo más apasionante: lo imprevisto.

—El toreo involucra también, siempre, la muerte.

—Después de la crueldad y de la violencia de que hemos hablado, la muerte es esencial para producir la emoción. Sin la muerte no puede haber de ninguna manera arte del toreo. Cuando el toro se pone en movimiento y lo aguarda la tranquilidad del torero, en ese instante está presente, viva, la posibilidad de la muerte.

—El gran tema de la poesía.

—Sí, pero en el toreo la muerte no es un tema sino una condición. Sin el peligro, que es un camino hacia la muerte, el toreo no tendría existencia. En cambio, la poesía puede abordar muchos otros temas importantes.

—Te gusta ser poeta. ¿Te agradaría ser torero?

—No, no, no. Para ser torero se requiere ser deportista. Yo no hubiera podido ser torero porque nunca fui un hombre ágil. Me he defendido de la vida sólo por la salud. A esta edad la tengo espléndida, maravillosa...

LA BESTIA Y EL ÁNGEL

“Vamos a hablar, pero que no sea de poesía sino de futbol o de toros. Hace rato llegué de la corrida. Todo estuvo muy bien” —asegura Alí Chumacero en tono festivo. Inquieto, va de un extremo a otro de la biblioteca donde lo protegen y acompañan treinta mil volúmenes perfectamente ordenados. Juntos forman una especie de cortina que separa al Alí Chumacero —poeta y hombre de letras— del otro Alí, apasionado, ávido de las presencias y los rumores de una ciudad que, como el amor, está vista y vivida en su obra poética: Páramo de sueños (1944), Imágenes desterradas (1948), Palabras en reposo (1956), Poesías completas (1980). Gracias a ella y a su labor crítica, que el Fondo de Cultura Económica reunirá en un volumen próximo a aparecer, Los momentos críticos, ha obtenido con pocos meses de diferencia el Premio Rafael Heliodoro Valle y el Premio Alfonso Reyes.

UN ARTE DEL INSTANTE

—No encuentro la relación entre poesía y la fiesta de los toros.

—En el arte, como en el toreo, hay normas, estilos, reglas pero también elementos imprevisibles, azarosos. Sin ellos ningún torero tendría malas tardes y ningún autor, malos libros; tampoco habría obras maestras ni faenas históricas.

Buscando un paralelo entre el toreo —arte menor— y la literatura, concretamente la poesía, en esta última la realización en palabras se funda sobre todo en la experiencia. Hablando estrictamente, podríamos pensar en un paralelo entre lo que es la materia prima de la bestia taurina y la expresión de la bestia interior que lleva el poeta. La diferencia está en que en tanto el poeta busca en esa bestia interior el ángel que lo dignifique, el torero busca, segundo a segundo, la posibilidad de que el toro no destruya el ángel que él lleva dentro. En otras palabras: en el caso del torero, la muerte es algo que llega del exterior.

—¿El toreo es arte menor porque está hecho de instantes y para el instante?

—El arte en general consiste en una creación que elude para siempre el transcurso del tiempo. El arte, por supuesto la poesía, es una flecha

lanzada a gran velocidad y que, sin embargo, permanece constantemente suspendida en el aire. El tiempo puede transcurrir, y transcurre, mientras el arte permanece.

AMOR Y VALLE DE LÁGRIMAS

—¿Te perturba, te posesiona el tiempo?

—Me hace pensar en una cosa: lo único que nos rescata de su poder es el arte. Nada nos rescata del paso del tiempo como el arte: ni las divergencias, ni las afinidades, ni el trabajo, ni el deporte. Al contrario. Todo lo que es relación humana —excepto el amor— nos muestra que el tiempo no sólo es la forma normal que marca el inicio y el fin de nuestra existencia, sino el enemigo más hermoso, más inquietante que nos lleva hacia la convicción cristiana de que esto no ha sido, no es, no será, sino un valle de lágrimas. Sólo el arte nos rescata de esta concepción de la vida y de todo aquello que nos da conciencia de nuestra inexorable desaparición. Lo único que queda a través de las edades son las referencias que dejamos a través del arte. De las relaciones que tengamos con nuestros contemporáneos hay una particular —y quizá infortunadamente la menos practicada— que es aquella que lo relaciona a uno hondamente con otro ser humano. El amor es una forma de relación que lleva a horizontes muy lejanos lo que es la simple relación humana. Cuando dos seres se integran en uno se tiene como producto la esperanza de que, aunque sólo sea unos instantes, uno está a salvo de la desaparición.

—¿Entonces el verdadero arte es la vida?

—No: es el amor. A nada es comparable la mirada de una persona hacia otra si en ese acto hay una fe y una proyección amorosa. Amar quiere

decir mirarse a los ojos, aunque no mirar juntos en la misma dirección. Así sea oscura, lenta o rápidamente hay un instante en que se detiene el tiempo: cuando dos seres al mirarse se abstraen de la contingencia de la desaparición.

—¿Te gusta que se te considere un poeta erótico?

—No sólo me gusta ser un poeta erótico, sino que me disgustaría que ese erotismo fuera prefabricado en las bibliotecas. Con esto quiero decirte que muchos poetas crean con la imaginación solamente y que aquello acerca de lo que escriben no tiene un arraigo en la realidad.

—¿Cómo está constituida la naturaleza del poeta?

—El poeta es sentimiento, una gran parte de imaginación, conocimiento literario pero integralmente es el producto de las experiencias. Toda poesía que no tenga ese arranque no sólo esta fundada en el vacío sino que nace condenada a la desaparición.

EXPERIENCIA Y POESÍA

—Me gustaría que me hablaras de la experiencia en que se basa tu poesía.

—Llegué a la capital en una época en que podía vivirse en ella. Mis lugares, mis sitios cotidianos fueron los barrios bajos donde conocí las situaciones más torpes y desgarradoras. Me rodearon seres a los que entonces se definía "de baja estofa"; fueron mis amigos gentes humildes y no negaré que traté a más de un delincuente profesional. Esto, moralmente, no es bueno ni malo; en otro sentido, respecto a lo que luego fue mi trabajo, me produjo una infinita serie de experiencias que tarde o temprano afloraron en mi poesía. Y aquí comprobé que es verdad lo que asegura Rilke: la poesía es un fruto de la experiencia.

En el momento preciso, ese mundo casi sucio, casi vergonzante, casi estúpido, afloró como algo natural en muchos de mis poemas. De allí que mis poesías no sean "limpias" en el sentido moral de la palabra.

—¿Eso te importa?

—No, porque no creo que la moral tenga nada que ver con el arte y por lo tanto estoy contento de que ese mundo oscuro haya aflorado a tiempo en una cantidad de poemas un poco estrictos y muy esotéricos.

—Al escribir esos poemas, ¿pensaste en que los pudiera leer alguno de los habitantes del barrio?

—No, no, imposible. Casi todos ellos eran analfabetos. Lamentablemente esto los limitó para leer mi poesía, pero en cambio no les restó fuerza para estar vivos y presentes en ella. A veces pienso que no existieron o que, cuando mucho, fueron sólo un reflejo de mi poesía.

—¿Qué rumores envolvían a esos personajes salidos de las tinieblas a la luz de la poesía?

—Los ruidos que pertenecen a la vulgaridad de la vida. Esa vulgaridad la escuchas precisamente porque la vives sin saberlo, ya que a fin de cuentas estás dentro de ella. Repercute en tu interior y en un momento dado —Dios sabe cómo— te hacen crear la primera palabra de la que brotará, a la vuelta de unos minutos o unos días, la totalidad de un poema.

—Me gusta que un poeta hable de la "vulgaridad de la vida".

—Porque es maravillosa. Es un mundo de sonidos, de aromas, de sensaciones, de júbilos, de tristezas, de apaciguamientos. Vividas, todas estas cosas se convierten en una obra de arte. Pero ¿qué es una obra de arte? Un objeto, un sujeto, una sensación, un momento, un rumor del viento, una sugestión que tienen vida propia. Pero claro, al final de cuentas, todo aquello que ha alimentado esa vida propia debe quedarse

para siempre en la oscuridad, en el olvido. Quizá por eso ahora me gustó recordar ciertas formas de mi vida.

—Tu vida de poeta nace de aquel mundo caótico e intenso; pero también seguramente de muchos de los libros que ahora nos rodean.

—La vida de un poeta tiene dos aspectos muy definidos. Uno, representado por su presencia ante el arte, su correspondencia con aquellos que lo crean, su comunicación con los grandes entornos. La otra parte de la vida de un poeta, no menos importante, es aquella que no se limita a la letra impresa, a la forma, a la armonía de la música, sino que se amplía en su comunicación con el mundo habitado por los demás, por los otros.

—¿Qué es para ti lo vulgar?

—Lo cotidiano, el acontecer diario, todo aquello que representa los afanes de la vida. El poeta debe establecer una relación entre esa vulgaridad y la creación artística. De esa vida objetiva deriva un concepto: que el poeta capta a través de la palabra, que es sonido. Ésta es la parte final de un proceso en que la poesía es una forma del sonido. Vista, entendida así, la poesía más que concepto es forma.

—¿Hay temas prohibidos para la poesía?

—No. Yo no tuve ninguno. Todas las situaciones, por sórdidas que sean; todos los personajes, por deleznables que parezcan, son dignos de aparecer en la poesía. Para mí los temas del ladrón, del rufián, del asesino son absolutamente legítimos. Más aún, el amor prohibido, el amor contra natura, no es tema vedado a la escritura. En esto un poeta es como un médico: no elige según criterios morales, no descarta, no pregunta: sólo mira el mal y lo alivia. Lo mismo hace un poeta: ve las situaciones, los hechos y simplemente los toma.

—Entonces el poeta se enfrenta a las partes "enfermas" de la vida.

—Las toma, pero no excluye las otras: sombrías o luminosas, sólo porque son expresiones de la vida humana.

LAS VOCES DEL SILENCIO

—¿A qué se debe el silencio poético que has guardado desde 1958?

—Es largo de explicar. Digamos que se debió a una falsa apreciación de mi parte. Durante años pensé que el mío era un trabajo inútil que a nadie le importaba y sólo era considerado para aplicarle juicios adversos. No es que haya escrito para buscar el reconocimiento o el aplauso, pero esperé tener al menos una respuesta positiva. Creí que nunca la había tenido. Decidí no escribir más. Pasa el tiempo, me otorgan el Premio Alfonso Reyes y me pongo a ver todos los materiales, notas bibliográficas, reseñas, que guardé durante años y que nunca había leído. Me quedé sorprendido al ver cuánta simpatía y aceptación hacia mi obra reflejan. Me horroriza un poco pensar que el prejuicio me hizo decidir no publicar nunca más.

—¿Sigues en esa actitud?

—No. Por muchas razones, estoy en paz conmigo mismo y pienso reincidir en la poesía.

—¿Qué es más difícil: la escritura o el silencio?

—La escritura de un poema supone una actitud de angustia que se resuelve en cuanto le pones punto final a esa pequeña obra. El silencio, en cambio, es la angustia sin término, la frustración de una posibilidad y, sobre todo, el terror de pensar que esa frustración pueda ser definitiva, el silencio total.

—¿Consideras que la poesía es un arte de juventud?

—He dicho que la poesía es un arte propio de los veinte años, que se acrecienta a los cuarenta y muere a los sesenta; sin embargo, sabemos de poetas que después de esa edad conservan el ímpetu juvenil y siguen escribiendo, si no con el mismo vigor sí con gran profundidad.

No obstante, sigo pensando que la poesía, como ciertos deportes y prácticas artísticas, es una actividad juvenil. Como lector, prefiero a un gran poeta de veinte años, desconocido, que a un famoso poeta mediocre a los ochenta.

—Has rebasado la edad en que supones muerta la capacidad poética.

—Lo que pasa es que yo llegué prematuramente a los sesenta años. Hice una poesía reflexiva que no correspondía a mi ímpetu juvenil —que por cierto conservo—. De manera que si ahora publico un libro de poemas habrá en él la nota reflexiva que tuve desde siempre pero también un vigor que no expresé antes y que deseo proyectar en la medida en que exprese mi vida. Sigo pensando que el hombre debería estar siempre por

encima de su obra; es decir, un ser humano, antes que artista, debe ser hombre.

—¿Los pecados del hombre son también los pecados del poeta?

—El mayor pecado del hombre es haber nacido. La mayor virtud del poeta es apegarse a todo lo que implica ese nacimiento. Es indispensable la unidad entre el hombre pecador y el poeta virtuoso.

—¿Qué ha sido para ti más riesgoso: escribir o vivir?

—De acuerdo con mi forma de ser primitiva, me ha sido mucho más importante —y no digo riesgoso— vivir que escribir. Para mí es mucho más importante tocar un brazo, mirar unos ojos, caminar por una calle en buena compañía que escribir un poema. Eso es lo que se llama el triunfo del hombre, sus desvelos. Te aseguro que renunciaría al más hermoso de mis poemas por recibir una mirada grata.

“RESPONSO DEL PEREGRINO”

—¿Cuál es, a tu juicio, el más bello de tus poemas?

—”Responso del peregrino.” Sin presunciones baratas, creo que es uno de los poemas que representan todo un mundo de conocimiento y premonición. Está escrito a una mujer que luego se convirtió en mi esposa y me dio muchos hijos. En el poema están previstos no sólo la emoción del amor, la contingencia del nacimiento de los hijos, sino también el desenlace final cuando frente a la muerte la viuda se ve obligada a ser una heredera de todo el transcurso de la vida del poeta. El “Responso del peregrino” es una síntesis de emociones, sentimientos, deseos, todo llevado hacia lo único que nos domina: la muerte. En ese poema están expresados los dos polos de la poesía: el amor, como gran amo, y la muerte, como gran soberana.

—¿Miras a la muerte?

—Me encanta. No le tengo miedo, aunque de joven padecí neurosis de muerte al punto de enfermarme. La temía porque me resultaba algo ajeno, extraño. Ahora no. Conozco a la muerte, aunque desde luego no la ansío.

—¿Qué te curó de esa neurosis?

—Lo mismo que a todos los seres humanos: la edad. Llega un momento en que la muerte ya no te parece una enemiga sino una forma de tu existencia, algo que te va dominando. La edad te hace mirar a la muerte como algo aceptable, pero de ninguna manera apetecible.

—¿Te gustaría ser joven otra vez?

—Sí. No haría las torpezas que cometí ni lograría los aciertos que logré, pero no estaría exento de ellos.

EL POETA EN LA CALLE

—¿Te gusta mirar hacia el futuro?

—Sí, porque el poeta, como todos los artistas, es un pastor del tiempo. Va cuidando la desaparición. Quizá entonces resulte mejor decir que el poeta es un pastor de la muerte. Se salva de la corriente, del río que es el tiempo, gracias a ciertos logros artísticos. Nada más. Por eso, cuando un poeta muere, su obra detiene un instante, que ya jamás transcurrirá. Se queda allí para siempre.

—¿Escribes para "siempre", para que no te olviden?

—No tengo tanta fe en la fidelidad de los lectores. Yo mismo, como lector, he sido infiel. Hay autores que influyeron en mi vida, y seguramente en mi escritura, y desgraciadamente no recuerdo sus nombres.

—¿Temes al olvido?

—No. Tampoco me inquietó jamás tener pocos lectores. Sé que no soy un poeta popular. No tendría por qué serlo. Después de todo, soy de la opinión de que el arte es una cosa elitista. Pienso como Lenin: no hay que bajar el arte hacia las mayorías sino hacer que las mayorías suban al

arte. Soy elitista por naturaleza. Veme aquí, en esta biblioteca, y comprenderás por qué.

—Es curioso que digas eso precisamente cuando acabas de llegar de una fiesta popular como es una corrida de toros; pero me extraña sobre todo que lo digas cuando antes aceptaste que tu poesía se inspiró, se nutrió, de las experiencias que tuviste en el barrio, entre las capas más desprotegidas del pueblo.

—Ah, pero es que soy las dos cosas. Cuando voy a los toros, cuando salgo a la calle soy otro hombre, un tigre. Aquí soy un hombre de letras, pero en la calle, en la calle soy grande.

—¿Qué es para ti la calle?

—La calle, el mundo exterior, es el espacio donde se multiplica la experiencia. El arte cambiará de forma, de estilo, de tono, pero siempre perdurará el ritmo, la vida de la calle, porque es amor, odio, juego de barajas. La calle es una maravilla. Para que lo entiendas, para que sepas lo que quiero decirte, acércate otra vez al poeta que vio la calle como nadie: Efraín Huerta. Él entendió ese mundo como yo: fascinación, magia, locura, eternidad.

JOSÉ DONOSO

(1980)

TENÍA QUINCE AÑOS sin ver a José Donoso. Al reencontrarlo evoco el remoto 1965, época de un breve esplendor mexicano semejante de alguna manera al que conoció en los veintes. Aquel sector de México era el imperio de la juventud y el talento. Mientras Donoso escribía El lugar sin límites, García Márquez comenzaba Cien años de soledad y Fuentes daba fin a Cambio de piel. Su casa de San Ángel fue por unos meses el centro de la nueva novela hispanoamericana, y creíamos que ese movimiento era sólo una parte del porvenir maravilloso que esperaba a nuestros países.

Contra todas nuestras esperanzas, Hispanoamérica vivió en los setenta la peor década de su historia, década que sin embargo terminó con el triunfo sandinista en Nicaragua, que abre otra etapa en este continente. Pocas cosas quedan en pie de aquellos años. Algunas de ellas son grandes novelas, y una indudablemente se llama El obsceno pájaro de la noche.

Donoso no es autor de un solo libro. Comenzó en 1955, antes de cumplir los treinta años, con Veraneo y otros cuentos —género que volvió a practicar en El charleston y Tres novelitas burguesas; pero es ante todo el novelista de Coronación, El lugar sin límites —que tanto éxito ha alcanzado en la versión cinematográfica de Arturo Ripstein— y ahora de Casa de campo, que ha venido a presentar a México.

LA ÚLTIMA NOVELA DEL BOOM

"Aquí —me explica Donoso— he tratado de crear una obra que sea justamente el reverso de El obsceno pájaro de la noche. Si en éste el tremendismo llega a sus últimas consecuencias, en Casa de campo los efectos son los mismos, pero a base de un preciosismo que muchas veces tiene el aire de un cuadro plástico, de una escena teatral."

Casa de campo representa una lectura inquietante y aterradora. El efecto pavoroso no se desvanece aun cuando el narrador —que toma diferentes posiciones y distancias hasta llegar casi a tutearnos— nos advierte, como en La isla del doctor Moreau, que los hechos que sucederán en la casa lo espeluznan, sólo de recordarlo. En ese mundo decadente sobre el que flota la peligrosa y lejana presencia de "los caníbales", Donoso vuelve a la obsesión del encierro, del espacio cerrado.

Nadie tan entrevistado en estos días como José Donoso, pero siempre tiene cosas nuevas qué decir. Conversar con él es un placer. Magnífico expositor, recibe con una sonrisa generosa las preguntas que le formulo acerca de su obra, "aunque no me gusta hablar mucho de ella porque es como revelar los misterios que existen en la escritura".

—En el Libro del Año de la Enciclopedia Salvat el crítico peruano Julio Ortega dice que tal vez Casa de campo sea la última novela modernista de la literatura latinoamericana: con ella termina el boom y nuestras letras apuntan hacia otra parte.

—Ortega usa "modernismo" en el sentido de "vanguardia". La vanguardia es un fenómeno francés más que inglés. Ortega se refiere a una vanguardia que aparece como elemento constante en las novelas del boom: todas son novelas cultas de construcción compleja; en ellas el lenguaje se vuelve protagónico de manera consciente; la novela misma es tema de reflexión. ¿Qué es Rayuela? Un cuestionamiento respecto a si es válida o no la forma novelística.

—Al interesarse tanto en cuestionar la novela, al novelarla, ¿no estarían sugiriendo que la realidad hispanoamericana se ha vuelto de tal modo compleja que ya resulta inabarcable para los novelistas?

—No lo creo. Se trata simplemente de dos formas de afrontar la realidad. El idioma y la novela son realidades válidas. Borges ha dicho algo interesante al respecto: "Dicen que he vivido poco; pero la prosa de Stevenson me ha dado más experiencias que cualquier otra cosa". Además un escritor es grande en cuanto que es limitado, porque no creo que los escritores sean genéricos. Son gentes con señas de identidad muy importantes, de modo que la realidad cambia cuando pasa a través de ellos. Y cambia o se deforma más en la medida en que ese escritor sea más limitado. El escritor no es una persona común y corriente. Es siempre un marginado con poder: el poder de aceptar el dolor de sus limitaciones y convertirlas en literatura.

EL EXILIO Y EL REINO

—Hace ya muchos años que vives fuera de tu país y ahora vas a volver. Ese retorno, ese reencuentro en las actuales condiciones de Chile, ¿qué significará para ti y para tu obra? En unomásuno de marzo 25 Volodia Teitelboim sintetiza la "obra" de Pinochet: treinta mil chilenos asesinados, cien mil torturados, dos mil quinientos desaparecidos, decenas de miles de exiliados.

—Hace diecisiete años salí voluntariamente de Chile porque me di cuenta de que mi carrera literaria no iba a progresar y que el impedimento era la realidad de mi país, tan limitadora. Voy a usar un cliché válido: "La gente busca nuevos horizontes". Mi situación era angustiosa. Llevaba años trabajando sin poder avanzar en una novela que entonces titulé El último Azcoitía y luego se convirtió en El obsceno pájaro de la noche. Ese trabajo me ahogaba y no era más que un collage de cosas sin forma pero que reunía mi experiencia chilena.

Entonces vine a México a aquel famoso congreso que tuvo lugar en Chichén-Itzá en 1964. Pensaba continuar hacia los Estados Unidos, donde iba a aparecer traducida Coronación. María Pilar, mi esposa, y yo decidimos esperar aquí tres meses. En ese corto tiempo escribí El lugar sin límites. Salí y me destapé, ¿te das cuenta? Un año más tarde, pasé unas vacaciones aquí y escribí mi segunda novela mexicana: Este domingo. Aquí encontré un mundo muy distinto, estimulante. Lo terrible es quedarse en un país todo el tiempo y no tener nada con qué comparar. En Chile no tenía más que Chile; vital-mente la vida chilena era mi única opción. No vine huyendo de nada desagradable. Mi vida allá

era linda: tenía una casa, estaba recién casado y me daba cuenta de cómo, paulatinamente, iba convirtiéndome en una “figura importante”.

EL LIBERALISMO ILUSTRADO

—Además de este hecho, que modificó y enriqueció tu vida, ha habido acontecimientos políticos capitales. ¿Qué me dices de eso?

—Soy un hombre poco político o poco activamente político.

—¿No crees que esta falta de vida política representa un vacío en tu obra, que ha sido contemporánea de las horas más amargas y también de las más esperanzadoras?

—No siento necesidad del compromiso político, o por lo menos no siempre. Tampoco creo en que deba escribir manifiestos o firmar cartas de protesta o apoyo. Además, todo el mundo es un escritor político por el simple hecho de pertenecer a la polis y tener una posición en ella.

—¿Cuál es la tuya?

—Crítica, liberal, anticuada y al mismo tiempo ferozmente contemporánea. Pertenezco al liberalismo ilustrado que rechaza los extremismos, que rechaza el comunismo o el socialismo como única alternativa y que está cierto de la necesidad de encontrar caminos y soluciones nuevas.

—Tu actitud es insólita cuando la inmensa mayoría de nuestros escritores se declara por el socialismo como único camino para hacerles justicia a los oprimidos que han pagado y siguen pagando todos nuestros privilegios. ¿Qué papel atribuyes entonces al escritor?

—En Latinoamérica hay una antigua tradición de "escritor-hombre político". No creo en ella. Esta imagen es romántica y se relaciona con el exilio. Los escritores románticos fueron todos exiliados. Los poetas románticos ingleses murieron en el exilio. Es curioso recordar que el yate a bordo del cual murió Shelley se llamaba El Bolívar. ¿A qué se debe esto? A que en el siglo XIX, cuando las nacionalidades adquieren identidad, la misma gente que redacta las leyes escribe los poemas y las novelas. No podría ser de otra forma porque los letrados integraban la élite mínima fuera de la cual no había de dónde echar mano. Así, la literatura se presentó como forma de lucha, como actividad política. En ese momento el novelista quiso educar y por eso escribió diatribas contra los tiranos. Andrés Bello escribió un poema bastante realista dedicado a la agricultura de la zona tórrida.

Entonces se creía en la utilidad de la literatura. Esta tradición prevaleció durante largo tiempo. A principios de los años sesenta ciertos escritores comenzaron a vivir fuera de sus países y sólo entonces fueron capaces de escribir. Cito ejemplos: Cortázar escribió Rayuela en París; Cabrera Infante, Tres tristes tigres en Londres; Roa Bastos, Yo el Supremo en Argentina; García Márquez, Cien años de soledad en México. Vargas Llosa escribió mucho en Londres y Barcelona, Puig en Nueva York, Sarduy en París. Y ya no se diga Carlos Fuentes, que escribe una literatura itinerante.

Con el exilio el novelista deja de ser "útil" a su sociedad, se desprende de ella. En sus manos la novela no es una forma de acción: se transforma en metáfora. Éste es un rasgo característico de las novelas del boom: todas son metáforas. Fíjate que ninguno de los escritores latinoamericanos del boom escribió sobre el pasado cercano, sino sobre el pasado remoto. Escribieron sobre América, y las suyas son novelas de la nostalgia.

—Si el exilio te da la distancia necesaria para juzgar tu mundo y convertirlo en metáfora, ¿no te aparta y te despoja, al mismo tiempo, de tu habla nacional? Creo que allí radica el origen de esa metáfora.

—Desde luego. Absolutamente. Yo me doy cuenta de que he perdido la facultad de utilizar literalmente el lenguaje vernáculo chileno. El último momento en que logré hacerlo está representado en El obsceno pájaro de la noche. Por otro lado, soy incapaz de utilizar el idioma cotidiano peninsular en el que vivo, que emplean mi hija y las gentes que me rodean. Simplemente no puedo sustituir el "ustedes" por el "vosotros". Así que uno es también un exiliado del idioma. Esto no es grave. Joyce vivió veinte años fuera de Dublín y escribió en un idioma totalmente artificial e inventado. Lo mismo sucede con la última novela de Henry James, donde emplea un seudoinglés y su lenguaje, dado el uso de frases y cláusulas, se vuelve un puro artificio.

SÍMBOLOS Y METÁFORAS

—En Casa de campo encontré mucho de ese artificio. Todo el mundo —en especial los niños— habla en un tono completamente artificial.

—En 1969 publico El obsceno pájaro de la noche, una obra donde concentro mi experiencia chilena y mi idioma. Después publico la Historia personal del boom, donde me valgo de un lenguaje blanco, ensayístico. Las Tres novelitas burguesas son un intento de escribir con el idioma peninsular. Después de esto viene el artificio de Casa de campo, donde literalmente invento el idioma porque en realidad allí ya nada tiene que ver con el habla chilena.

—¿Escuchas a tus personajes?

—No los oigo, los veo. Hasta ahora había trabajado con un feísmo misérrimo que llevé a sus últimas consecuencias, a su extremo expresivo, en El obsceno pájaro de la noche. Casa de campo es lo contrario: utilizo el preciosismo como equivalente del miserabilismo y lo convierto en algo igualmente expresivo. Casa de campo es preciosista y tremendista a la vez. Allí se ve cómo el preciosismo burgués se transforma en tremendismo.

—En Casa de campo hay un símbolo que utilizas varias veces: las señoras, que viven aterradas por la presencia de los “caníbales” que se hallan del

otro lado de su magnífica residencia, constantemente dicen cosas tales como: “El niño está de comérselo a besos”, “me lo comería de tan bonito que es”. Finalmente acaban haciéndolo.

—Los símbolos no se pueden descodificar porque entonces pierden su naturaleza y su sentido.

—¿Por qué tanto hermetismo?

—Lo sugerente no es hermético.

—Dices que no eres un escritor político, pero todas tus novelas son críticas a la burguesía y en particular Casa de campo puede leerse como una metáfora de la más reciente historia chilena.

—En todas las novelas repito el mismo símbolo de los espacios cerrados: el burdel, las casas de familia, el convento. Se trata de un mundo limitado del cual los personajes tienen que evadirse. En Casa de campo no hay evasión.

—Hay abandono: los adultos, a sabiendas de lo que puede ocurrir en la casa de campo, abandonan a los niños.

—Pero gracias al abandono los niños pueden levantar la reja y abrir el espacio, dejar que entre el mundo de fuera. Saben que sólo aliándose con él podrán sobrevivir.

EL DESENCANTO DE LA BURGUESÍA

—Al leer Casa de campo sentí que mientras lo escribías te acompañaron Virginia Woolf y Henry James.

—En efecto: Virginia Woolf, James, Proust escriben la novela que es el gran mentís al mundo que retrata la novela de la burguesía. Pero la novela de la burguesía no es la gran novela, o mejor dicho no es la mejor novela. Ésta es la novela de la desesperación, del escape: Virginia Woolf y D. H. Lawrence. En ellos la realidad se metaboliza, se transforma. Ciertamente en mis novelas los valores en que se sustenta la burguesía están ridiculizados, pero al mismo tiempo son odiados y amados.

—¿Conoces bien el espíritu de la burguesía?

—Soy hijo de un médico de buena posición, a su vez miembro de una familia "respetable". Pasé mi niñez en un ambiente "respetable" donde lo que no se ve no existe y donde sobre lo incómodo o lo molesto se corre "un pudoroso velo". Mi familia es algo distinta porque es muy literaria, bastante intelectual. Cuando era niño no recogí una idea del mundo. Ésa la obtuve después, a través de mi conocimiento de la burguesía. A los diecinueve años me fui de la casa y me convertí en pastor en la Patagonia, en el estrecho de Magallanes. Era una vida muy dura. Tenía que ensillar mi yegua a las seis de la mañana y comenzar a esa hora mi recorrido. Una de mis tareas consistía en desollar las ovejas que morían en aquel campo de poco pasto. Las ovejas son animales muy estúpidos: cuando tienen mucha lana se van de espaldas y ya no son

capaces de ponerse de pie, de modo que llegan las gaviotas y les comen los ojos y la boca. Es algo horrible.

—En aquellas soledades, ¿te olvidaste, te liberaste de la cultura?

—No, al contrario: la vi desde otra perspectiva. Yo montaba una que se llamaba Yegua Número Siete. Era mi preferida porque además de ser un animal noble me servía como refugio contra el viento. Protegido por el cuerpo de la Yegua Número Siete leí a Proust en el estrecho de Magallanes. Eso me producía un choque brutal, pero desde aquel campo inmenso, abierto, podía entender el mundo burgués de Proust porque gracias a ello podía tener una perspectiva más lejana para juzgar un mundo que de alguna manera conocí en Chile, entre mi gente, pero desde luego a nivel criollo, que es muy modesto.

—¿Qué deseabas probar con aquel retorno a la vida primitiva?

—Me echaron de la escuela y escapé de mi casa. A los dos o tres meses le escribí a mi padre para explicarle mi acto de rebeldía. ¿Sabes lo que hizo? Me contestó una carta felicitándome... con lo cual invalidó por completo mi gesto. En fin, después fui a Buenos Aires. Trabajé en el puerto, me enfermé y tuve que volver a casa.

—Frente a esto, ¿qué significaron tus dos años de estudiante en Princeton?

—Fueron importantes porque me dieron capacidad de organización. Trabajé en el taller de escritores de Fitzgerald, traductor de la Odisea. Gracias a Aby Brackborn, que tan vinculado estuvo al New Criticism, aprendí una cosa importante que él decía: “Lo principal en una novela es la última palabra”.

EL LENGUAJE Y LAS MUJERES

—Tus primeros cuentos los escribiste en inglés.

—Desde luego el centro de mi literatura está en el idioma castellano; pero soy bilingüe y ahora pienso escribir una novela en inglés. Esto es consecuencia de la colonización. Somos chilenos de muchas generaciones, pero así como los argentinos aprenden francés, nosotros siempre nos sentimos obligados a saber inglés.

—Háblame de aquellos primeros cuentos.

—Cuando estuve en Princeton fundé una revista y allí publiqué mis dos primeros cuentos: "The Blue Woman" —donde ya hay rudimentos de mis novelas y cuentos posteriores— y "The Poison Pastries", donde aparece la casa burguesa, cerrada, donde el niño se asoma hacia afuera y tiene relación con una vieja. Aquí están ya los elementos de El obsceno pájaro de la noche y Casa de campo. Mis temas no podían ser otros porque me crié en una casa grande con tías, infinidad de criadas, familiares pobres que de pronto llegaban o se iban. Recuerdo la murmuración de las viejas en el último patio, todo lo que ocurría cuando el hombre no estaba en la casa. Aquel mundo de puras mujeres era mágico, estaba lleno de leyendas. No faltaron las tías que tocaban a Liszt en el piano. Para mí aquello era todo. El contacto que tiene un niño de mi clase con el mundo exterior es muy escaso; mi única entrada al otro mundo, mi única evasión, era a través de los cuentos que cuchicheaban las viejas.

—Las mujeres eran para ti el exterior, lo desconocido, lo lejano.

—Sí y no. Eran la puerta hacia el exterior. En ese mundo, en esa época, un hombre no tenía papel doméstico. Eran las mujeres quienes dominaban allí. Yo no veía casi nunca a mi padre porque él siempre estaba fuera y no pertenecía para nada al mundo interior. Estas evasiones mías, a través de las mujeres, fueron también una evasión hacia la madurez.

—El escritor pretende plantear una verdad o una realidad a través de la precisión del lenguaje. El hecho de pertenecer a una clase donde ante "ciertos hechos" se corre un "tupido velo", ¿no te causó problemas?

—No, porque el "tupido velo" es el lenguaje. La literatura es pura lucidez. Por oscuros que parezcan del lado del lector una novela o un poema, para el escritor son el máximo de la lucidez. No se puede reducir ni un poema ni una novela a la anotación distinta de ellos mismos. Explicar un poema, decir qué significa una novela es algo que cae fuera de la literatura porque el lenguaje literario es —o debe ser— la lucidez total y por lo tanto toda explicación es innecesaria.

—A veces el lenguaje literario es también impenetrable.

—Pero entonces el puro placer que nos produce ese lenguaje lo explica y justifica.

CRÍTICA Y VERDAD

—Roland Barthes ha reivindicado el placer de la lectura cuando era una categoría ya olvidada por los críticos.

—La crítica es otra forma de literatura, pero no creo en ella. Es más, no creo en su utilidad. Reconozco que el estructuralismo es una muy interesante aventura del pensamiento; pero creer que modifica a la literatura contemporánea es pueril. Creo en el placer de la lectura y la escritura. Antes de que existiera el estructuralismo había gente que leía, comprendía y sentía un libro por puro placer. El placer no radica sólo en leer una historia bonita, ya que hay infinitos niveles de placer en una obra de arte. Hay placer en analizar, de acuerdo, pero desde luego el primer contacto con el arte es una cuestión de empatía.

El arte es una posibilidad espiritual apasionante. Soy buen relector. Esto te permite ir deshaciendo y reconstruyendo. La relectura me ha servido para darme cuenta, por ejemplo, de hasta qué punto fui injusto con la Brontë, a quien ahora releo con un inmenso placer y mayor capacidad de sumergirme en sus valores.

—La relectura es el retorno. Al regresar a Chile te enfrentarás con una realidad muy tuya, pero a la vez desconocida. ¿Por qué vuelves realmente?

—Porque como no puedo valerme del lenguaje peninsular quiero reencontrarme con mi idioma vernáculo y ver qué me dice, si puedo escribir con él; quiero darme cuenta de si en mi tierra hay un sitio para mí. Muchos intelectuales hemos pensado en regresar porque suponemos que es una forma de no dejar a oscuras el panorama cultural de Chile. El trabajo no es siempre una revolución, sino una involución. En este caso ocurrirá así. Desde que elegí mi exilio involuntario he vuelto a Chile dos veces: primero asistí a la muerte de mi madre y luego a la de mi padre. Ahora ya no encontraré a nadie: no hay padres, ni casa, ni siquiera un sitio preciso a donde llegar. Voy a enfrentarme con ese mundo enteramente solo. Creo que llegó el momento de convertirme en adulto.

MANUEL MAPLES ARCE

(1980)

A FINES DE 1921 los muros de la capital se cubrieron con una hoja de vanguardia, Actual, en que un joven recién llegado de Veracruz, Manuel Maples Arce, gritaba "Muera el cura Hidalgo" e inauguraba el estridentismo. A él se sumaron poetas, novelistas y pintores para hacer que México entrara escandalosamente en el banquete de la modernidad. Desde el Café de Nadie, en la avenida Álvaro Obregón, los estridentistas proyectaron su poesía y sus opiniones.

Maples Arce, el mejor poeta y el líder del grupo, leyó el primer poema transmitido radiofónicamente en nuestro país y publicó libros tan novedosos como Andamios interiores, Urbe, Poemas interdictos. Luego, como secretario de gobierno en Veracruz, hizo de Jalapa la ciudad estridentista que desafió a la literatura capitalina de los Contemporáneos. Un revolucionario tan limpio como el general Heriberto Jara dio todo su apoyo a los estridentistas. En 1927 su conflicto con Calles apartó a Jara del gobierno veracruzano. El estridentismo llegó a su fin como movimiento.

Maples Arce hizo una larga carrera diplomática y publicó muchas obras entre las que destacan Memorial de la sangre y los dos libros iniciales de su autobiografía: A orilla de este río y Soberana juventud. En los setenta el estridentismo de medio siglo atrás fue reivindicado. Inició la década el volumen de Luis Mario Schneider El estridentismo: una literatura de la estrategia. Más tarde grupos novísimos de poetas como los

infrarrealistas se proclamaron herederos de lo que llama Schneider “el gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana” y el “movimiento vanguardista en español que más duración tuvo y el que más libros dejó en sus cinco años de existencia”. Para terminar, en el invierno de 1979 un gran poeta, Rubén Bonifaz Nuño, dedicó su curso de El Colegio Nacional a estudiar la poesía vanguardista de Manuel Maples Arce.

Hace nueve años visité por vez primera la casa llena de cuadros, gobelinos y muebles de época. Nada ha cambiado, mucho menos la actitud de don Manuel quien, cordial y generoso como siempre, aguarda sentado a la cabecera de la mesa a que mis preguntas lo inviten a recorrer, para los lectores de Siempre!, un camino que ha incluido todos los años del siglo veinte.

ESTRIDENTISMO Y ROMANTICISMO

—Don Manuel: en 1940 usted publicó en Roma su Antología de la poesía mexicana moderna, que es una respuesta a la Antología de Contemporáneos. Allí, al expresar su arte poético, define a la poesía como "una de las más prodigiosas experiencias humanas. A los temas eternos de la naturaleza, el amor y la inteligencia, que son el espejo de nuestro yo, vienen a reflejarse las rebeldías, los sudores oscuros y las tragedias que devastan las estaciones y los seres a las puertas blindadas de nuestro tiempo".

—Sí, recuerdo mi definición pero he cambiado con el tiempo y los muchos contactos que he tenido con otras culturas. La poesía es una creación intelectual y mi evolución literaria va parejamente con otros conceptos de la poesía misma. Hay algo interior en el poeta que podría llamarse intencionalidad, es decir, el afán y el sentido que imprime a sus poemas. La diplomacia me permitió penetrar en otros idiomas, otra cultura, tener contacto con otros países. Mientras estuve fuera seguí con mucha atención la vida de México. Nunca, en ningún continente me sentí extranjero. Mis viajes me permitieron normar mis puntos de vista y entender —a veces sólo por la visión— la vida y la cultura de otro pueblo.

—A más de medio siglo de distancia, ¿ve usted al estridentismo como una continuación y una puesta al día del romanticismo?

—Según lo que entienda por romanticismo. El romanticismo no está excluido nunca de la poesía. Los poetas de mayores inquietudes, más internos, los reformadores, han sido románticos: Hölderlin, Apollinaire, Maiakowski supieron imprimir a su poesía novedades que no excluyen el romanticismo.

—Entre los grandes reformadores, ¿no cita a ningún poeta latinoamericano?

—No, porque no los hubo tan importantes. Existieron, pero fueron renovadores de otra índole. La renovación de la lengua española nace en América; Martí, Gutiérrez Najera, Silva, Casal, iniciaron el modernismo. Luego Rubén Darío, Lugones, Herrera y Reissig, Tablada y otros influyeron sobre la poesía peninsular.

UNA RAZÓN DE ESTRATEGIA

—¿En qué clima se produjo el estridentismo?

—En el momento de la Revolución. México aspiraba a cambios profundos en sus estructuras políticas y sociales. Un movimiento armado vino apoyado por ideas nuevas. La vida nacional en el campo y en la ciudad se movilizaba y una aspiración general se hacía sentir por todas partes. La Revolución no implicaba solamente un cambio de poderes y gente, sino un cambio profundo de comprensión y de sensibilidad humanas.

—Recuerdo su definición del estridentismo: "No es una escuela ni una tendencia, ni una mafia intelectual, como las que aquí se estilan. El estridentismo es una razón de estrategia. Una irrupción". ¿A qué mafias se refería?, ¿por qué hablaba de estrategia?

—Me refería a las mafias en general, que utilizaban los recursos nacionales para su propaganda personalísima y hasta para perseguir a poetas de altos méritos. No fueron pocos los casos en que bloquearon a alguna persona la posibilidad de trabajar en la Secretaría de Educación, que representaba entonces casi la única posibilidad interesante para que un escritor subsistiera. Desde luego, ya más concretamente me refería a la mafia que formaban los Contemporáneos. Por lo que respecta a la estrategia, consistía en golpear a la gente de manera violenta, en despertarla por medio de nuestra propaganda. No había que hacer razonamientos lógicos sino presentar la nueva realidad como un hecho incontrovertible al cual nada podía escapar. Por eso lo de "Muera el cura

Hidalgo" y demás. Entramos violentamente en la literatura porque si no jamás habríamos podido imponernos sobre los grupos dominantes.

—Las letras mexicanas son pacíficas, al menos en la superficie. Las declaraciones de principios estridentistas manifiestan una violencia singular.

—Es posible que se diera esa impresión, pero en eso consistía la estrategia literaria. Todo cambio tiene que ser irrupción violenta. Si a Hidalgo no se le hubiera ocurrido un día tocar una campana y decir: "No hay más remedio que ir a coger gachupines" todavía estaríamos no sé cómo.

RUEDA Y VILLAESPESA

—Otro punto notable del estridentismo fue que tuvo su centro en Jalapa e influyó sobre la capital y el resto de Hispanoamérica. Carleton Beals escribió: “La América hispana ha vivido bajo tres influencias literarias: la de España, la de Francia y la de los estridentistas de Xalapa”.

—Estoy de acuerdo con Carleton Beals porque considero que el estridentismo es una manifestación importante de la cultura de América que se enriqueció con muchas cosas de orden estético, plástico e incluso sostuvimos que las artes gráficas acompañaban a la poesía. Queríamos hacer un movimiento cosmopolita y lo que yo combatía era precisamente el provincianismo de la ciudad de México.

—¿Qué significa para usted su llegada a la capital, hacia 1920?

—En relación con la vida de la provincia, algo superior por las gentes que se movían en ella y su vida intelectual; pero la ciudad era pequeña y de marcados linderos. Al terminar la colonia Roma empezaba el campo.

—¿No extrañó el trópico en medio de la aridez capitalina?

—El cambio no fue difícil porque el trópico es siempre enervante, no se presta para el desarrollo de la vida intelectual, aunque en Veracruz yo

asistía a la biblioteca pública y escribí mis primeros textos. Por delegación del ayuntamiento de Veracruz pronuncié el discurso de bienvenida al poeta español Salvador Rueda. Él disfrutaba de prestigio por sus aportes rítmicos y coloristas a la poesía española. Yo lo acompañaba en sus paseos a pie por el Malecón y el Club de Regatas. Después vino también Francisco Villaespesa. Lo veía en el Hotel México, donde se alojó, pero de preferencia nos reuníamos en los portales del viejo Diligencias, al que acudían su secretario, Leoncio Espinosa, el poeta Guillermo A. Esteva y un dibujante catalán que firmaba con el seudónimo de Eolo. Entonces yo tenía dieciséis años. Recuerdo que una vez que quise presumirle a Villaespesa de mis relaciones literarias le hablé de Rueda y me contestó con una puya para su colega: "Sí —dijo—, debe ser uno que al pasar por La Habana le hizo un poema a una fábrica de chocolate". Con Villaespesa volví a verme en México después, en la redacción de Revista de Revistas, y cuando desempeñé cargos diplomáticos en América del Sur, donde solían llegar ecos de su vida bohemia y pintoresca.

EL MUCHACHO QUE FUI

—Sus primeras páginas se publicaron en El Dictamen de Veracruz.

—Hay un poema, posiblemente de cuando tenía diecisiete años, que apareció en El Dictamen. Lo estudió un investigador norteamericano, Kenneth C. Maneham, autor de una tesis sobre mi literatura juvenil con la cual se graduó en la Universidad de Northwest, Illinois. Cuando vuelvo a leer aquellas primeras aproximaciones a la poesía siento que respeto, que simpatizo con el muchacho que fui y que las escribió.

—¿Qué representó el acceso a la letra impresa?

—Ingresar a la vida literaria, aspiración que tuve desde niño, quizá por imitación. Mi padre escribía versos románticos y patrióticos. Y luego, con otros amigos, comencé a interesarme más seriamente en las letras y en todas las implicaciones de la literatura.

—¿En su casa se hablaba de política, se tomaba partido frente a los líderes revolucionarios?

—A mi padre no le gustaba la política y procuró alejarse de ella. Ejerció —ad honorem— algún puesto de síndico del ayuntamiento; sin embargo, actuó con entusiasmo en la campaña del señor Madero.

—Para el estridentismo fue decisivo el apoyo que dio como gobernador de Veracruz el general Jara.

—El general Jara fue una persona fundamental para mis propósitos. Era un gran espíritu. Tenía una alta conciencia de su responsabilidad pública y ante la juventud misma. De allí su firme decisión de apoyar una renovación en todas las actividades culturales del estado. A pesar de las dificultades y problemas económicos de Veracruz —motivados principalmente por la falta de pago del gobierno federal sobre regalías por concepto de petróleo y otros adeudos— no dejó de atender nunca a las necesidades de la educación en que veía el porvenir de México. A él se debe, por ejemplo, la primera edición decente de Los de abajo de Mariano Azuela.

—Desde luego es muy distinto leer Los de abajo en 1980 que haber leído esta novela cuando se era casi contemporáneo de los hechos narrados.

—La lectura de Los de abajo me dio la visión del campo revolucionario. Conocía en parte las realidades de la guerra civil. Aunque en Veracruz la Revolución no alcanzó la intensidad que tuvo en el norte de la República, no dejó de manifestarse. El espectáculo de muerte y la sangre estaban constantemente ante nuestros ojos. Recuerdo haber presenciado el fusilamiento de un joven y actos de represión sangrienta y de saña: a uno de los cabecillas enemigos que había caído acribillado lo transportaron al Zócalo para incinerarlo a la vista del pueblo.

MODERNISMO Y MODERNIDAD

—¿Por qué decidió salir de Veracruz?

—Para estudiar leyes en la Escuela Libre de Derecho. Llegué solo, pero mi padre sentía cierta desconfianza y pronto llegó, deseoso de vigilarme de más cerca. Viví en una casa de estudiantes en la calle de Colombia número 13, que había estado ocupada por Aureliano Blanquet. Luego me mudé a Santa Catarina. No fue mi primer viaje a la ciudad de México: había venido a los tres años. Conservo visiones-relámpago que escenifico de alguna manera. Recuerdo, por ejemplo, el paso del tranvía por Chapultepec; mi visita a un teatro donde se representaban Los sobrinos del capitán Grant: me veo a mí mismo en un palco presenciando el drama; recuerdo cómo el cable de un tranvía mató a una viejita que iba por la calle.

—Ya adolescente, ¿cómo fue su encuentro con la capital?

—Alternaba mi vida de estudiante con mis propósitos literarios. Recorría las librerías del México viejo, iba a algunos cafés del rumbo, un poco destartalados, y comencé a publicar, hacia 1920, en Revista de Revistas.

—Todas esas experiencias se hallan detrás de la rebeldía que usted expresara en Actual, Hoja de Vanguardia, y de su ruptura con el modernismo.

—Ya al año y medio de mi llegada a México había en mi poesía una marcada disidencia respecto al modernismo. Mis poemas se alejaron de esa tendencia al grado de que cuando quise publicar uno de esos poemas mis amigos me cerraron las puertas de Revista de Revistas. No protesté, simplemente le envíe mis trabajos a Enrique Gómez Carrillo, que publicaba en Madrid Cosmópolis. El modernismo me disgustó porque lo encontré demasiado explícito. Claro, cuando algunos estudiosos comparan el modernismo con el romanticismo inmediatamente anterior, advierten una diferencia en el concepto de la poesía, en sus metáforas y en la adjetivación. Eso fue lo que yo hice: una revolución respecto del modernismo, pues en los términos de la metáfora no tenía visualidad. Dije lo que pensaba con sinceridad sin importarme parecer en contradicción con los grupos literarios dominantes.

Desde luego la configuración del mundo moderno fue definitiva en la orientación del estridentismo. Sin eso mi poesía hubiera sido otra cosa. Partí de esos elementos, no como formas exteriores sino en su función psicológica del hombre moderno.

UNA ETERNA NOSTALGIA DE ESMERALDA

—¿En qué momento la búsqueda personal se convierte en corriente o escuela?

—Me imagino que una escuela es resultado de la imitación. Muchos escritores, lo mismo que yo, encontraron en el nuevo lenguaje poético un camino más apto para expresarse.

—Llamativo, esdrújulo, el intento de cambio comienza en la forma en que está redactado Actual 1. Son palabras para romper cristales, para abolir el "medio tono", para provocar.

—Allí está el aspecto revolucionario del movimiento; pero creo que todo ese impulso por el cambio de la poesía no es algo improvisado. Surge de mi relación con ella, que viene desde el fondo de mi infancia. Por supuesto, no se manifestaba por medio de palabras o recursos literarios. Era más bien un sentimiento, un estado afectivo, como el que pudo experimentar alguien inhibido por una falta de posibilidad expresiva. Sentía algo singular aunque no supiese exactamente qué era. Podía provenir de la contemplación de un recodo del río, del silencio de un manglar, o ante una puesta de sol, o junto al mar monorrítmico y sonoro. Todo eso me intrigaba, me producía extrañas sensaciones y me arrancaba gritos de asombro y de alegría. En mi adolescencia esta manera de sentir se hizo más compleja por la intervención del "eterno femenino". Intenté la expresión propiamente literaria y utilizando nuevos recursos me acerqué a mejores posibilidades. Recuerdo que una

vez hojeando un altero de la revista Arte y Letras o los suplementos de El Imparcial leí el "Idilio salvaje" de Manuel José Othón. Me impresionó de manera vivísima, sobre todo aquello de "una eterna nostalgia de esmeralda". Comprendí lo que realmente es la poesía. Ése fue un gozoso y gran descubrimiento.

—Octavio Paz ha dicho que en los poemas de Maples Arce impresionan la velocidad del lenguaje, la pasión y el valiente descaro de las imágenes.

—Considero que esa apreciación es justa.

—También se ha dicho que el suyo fue un manifiesto personalista.

—Actual decía: "Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce". Desde una perspectiva personal expongo cuál era la situación y los intentos de vanguardia en el mundo. Después el movimiento creció y entraron algunas mujeres: Concha Urquiza, que escribía mucho, pero no en la forma mística en que luego lo hizo. Otra mujer notable en el movimiento fue Tina Modotti, que nos dio muchas ilustraciones para nuestra revista Horizonte.

JOHN DOS PASSOS

—Fascinado por los problemas sociales, por la belleza de las cosas mecánicas, la suya fue una corriente que creyó en el progreso y, cosa rara, habló de “éxito”.

—Lo supongo, pero no lo tomábamos así. Si nuestra poesía tuvo esa temática fue porque era imposible escapar a la ciencia, a la investigación que bullía en esos momentos y donde encontramos elementos de belleza: si éramos optimistas no se debía a la máquina en sí, sino a los efectos liberadores que debería tener en la vida del hombre.

—¿Veían la máquina como un instrumento de justicia social?

—Claro, por eso escribí Urbe, la poesía asociada a la revolución, que dediqué a los obreros de México.

—Fue el primer libro de poesía mexicana traducido al inglés y la versión es de John Dos Passos, nada menos.

—A eso lo llevó la inquietud intelectual que Dos Passos descubrió en el libro, doblemente interesante para él por las preocupaciones sociales que expresaba. Dos Passos fue a visitarme a Jalapa. Sabía quién era yo en aquel entonces, año 27. Dos Passos hablaba muy bien español porque

había estado en España. Tenía una viva inquietud por captar los aspectos nuevos de la realidad. Es el gran reformador de la novela.

—¿Y Faulkner?

—Lo admiro mucho, aunque le confieso que soy mal lector de novelas. Dediqué mi vida entera a la poesía. Ahora, cuando tengo tiempo, continúo la redacción de mis memorias y hasta escribo poemas de vez en cuando.

—¿Considera que el estridentismo revolucionó por igual prosa y verso?

—Hablo por mí mismo y respondo sólo de lo que escribo. Además le aconsejo que no quiera saber tantas cosas o cuando menos no al mismo tiempo.

LÓPEZ VELARDE Y BORGES

—Schneider afirma que, aparte de Walt Whitman y los "ismos" europeos, el estridentismo recibió la influencia directa de dos poetas mexicanos: José Juan Tablada y Ramón López Velarde.

—Cierto. A Tablada no lo traté, era mucho mayor. A Ramón lo conocí en la peña de Revista de Revistas. Era un poco hermético. Lo recuerdo como a un hombre alto, buen tipo. Algunos domingos nos encontrábamos en el parque de Orizaba y nos íbamos caminando hasta la Sagrada Familia, para ver a las muchachas que salían de la iglesia. Juntos montábamos aquella guardia de honor. Whitman sí fue una influencia en el aspecto entusiasta y combativo. Pero más importante fue la influencia de los poetas belgas: Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe.

—El Universal Ilustrado fue un medio básico para la difusión del estridentismo.

—Su papel fue preponderante en la difusión de las nuevas teorías literarias y aun plásticas. En sus páginas aparecían constantemente entrevistas, encuestas, reseñas sobre libros de vanguardia.

—El estridentismo tuvo enormes repercusiones: Neruda se declaró deudor del movimiento y el joven Borges elogió Andamios interiores, aunque definió el estridentismo como "un diccionario amotinado, la

gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes".

—No quiero reconsiderar los puntos de vista de Borges desde el momento en que acepta condecoraciones del asesino y usurpador Pinochet. Un escritor debe tener dignidad y huir del servilismo y el desprestigio. En el caso de Borges este tipo de actos no son producto de la estrategia sino de la chochez.

MAPLES ARCE EN 1980

—Usted, que vivió la guerra mundial en Varsovia, Roma y Londres, ¿cómo ve el comienzo de los ochenta con la crisis de Irán y la invasión de Afganistán?

—La situación del mundo es cada vez más difícil. El hombre no parece actuar de acuerdo con la lógica; es más, ni siquiera según sus intereses humanos. Va arrastrado por sus pasiones e instintos. Mirando retrospectivamente siento que todo ha sido inútil porque no ha habido provecho humano. Se sufren las consecuencias de una guerra y luego se crea un periodo de paz para comenzar de nuevo sin sacar, realmente, fruto de la experiencia.

—¿En cuál de sus libros encuentra más firme su voz poética?

—De mi poesía juvenil considero que el libro más importante es Poemas interdictos; aunque tiene poemas anteriores a 1925 el volumen conserva unidad. Hay en él imágenes misteriosas. El doctor Rubén Bonifaz Nuño hizo en El Colegio Nacional un análisis de la serie de libros que constituyen el núcleo de mi obra. Lo hizo en forma extraordinaria por el acierto de crítica y la sensibilidad poética con que la proyectaba.

—Háble me de sus Memorias.

—Las escribo por una ilusión. Creo que la escritura es una forma de persistencia; pero en el fondo sé que es ilusión, que no estoy viviendo mi vida, sino soñando en mi pasado.

—¿Qué espera usted de las palabras, qué les pide?

—No espero ni les pido: en ronda me vienen a buscar.

—Para usted, ¿la literatura ha sido un destino?

—Posiblemente hay un destino literario; pero la palabra "literario" es vaga. Yo en realidad por lo que me he interesado es por la poesía.

—La poesía ¿no es literatura?

—Claro que no. La poesía es poesía y por eso cuando era niño y me encontré aquel rimero de periódicos y leí lo que dijo Othón —"una eterna nostalgia de esmeralda"— me levanté gozoso y dije: "Que no me vengan con cuentos: yo sé que ésta es la poesía".

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

(1980)

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ acaba de obtener el premio Alfonso Reyes (que donó a Nicaragua) y de publicar Recolección a mediodía (Biblioteca Paralela, Mortiz), obra fundamental en la poesía de nuestra lengua. Embajador en España, ha vuelto por algunos días al México en que vivió durante treinta y cinco años.

Es la misma calle de Luis Kuhne que recorrí tantas veces cuando era alumna y secretaria de Ernesto Mejía Sánchez. Entre aquellos viajes y éste han sucedido todas las cosas. Es otro mundo, otra ciudad. Muchos de nuestros amigos ya no están. La violencia se apoderó de todo, la poesía se convirtió en un arma. Mientras toco la puerta me pregunto qué habrá sucedido en la casa a la que solía ir diariamente entre dos y cinco de la tarde; qué habrá en la mesa sobre la que tantas veces vi a Mejía Sánchez distribuir manuscritos de Alfonso Reyes o textos de Darío y Martí, fotos, volúmenes de poesía, hojas impecables...

Por la casa también ha pasado el tiempo. Ahora las paredes están iluminadas por cuadros de José de Rokha. La piñanona retorcida junto al ventanal ve enturbiadas sus hojas con el polvo que envuelve a la ciudad. El frío, cierto abandono, imperan en el jardín. Bajo el árbol mayor hay una banca solitaria, blanquísima, dolorosamente vacía a la que un Cristo colonial contempla desde el muro más recóndito de la sala.

Tembloroso, magro como siempre, aparece Mejía Sánchez. El frío le corta la piel y las palabras, pero él insiste en defenderse de la incomodidad únicamente con sus manos que amarran una y otra vez el cinturón de su bata color vino. Me da gusto verlo y se lo digo. Mi efusión lo incomoda aún más; se desplaza de un lado a otro cargando su mortificación, su incapacidad para aceptar que ya no vive aquí, que ésta es su casa y al mismo tiempo no le pertenece porque otros la habitan. Va y viene, desaparece, me asegura que está desazonado, inquieto "por cosas familiares y de trabajo". Hablamos, como tenía que ser en esas circunstancias, dolorosamente. Mejía Sánchez pertenece al grupo de hombres instalados para siempre en la parte incómoda de la vida.

POESÍA Y REVOLUCIÓN EN NICARAGUA

—Vea, Cristina, yo tengo obligaciones con mi país. Estoy consciente de que es una gran distinción la que me han hecho al nombrarme embajador de Nicaragua en Madrid. Mire, yo no participé en la lucha de mi pueblo como hicieron los jóvenes; pero el gobierno, que conoce mis méritos, me mandó a ocupar la embajada más importante en toda la Europa occidental. Estoy contento porque fui bien recibido en todas partes. Caí parado, vea, tengo la simpatía de todo el mundo.

—Su posición se habrá fortalecido aún más al recibir el premio internacional Alfonso Reyes y al donarlo a su pueblo. Todo esto es el éxito.

—No lo sé. En todo caso es algo incómodo porque uno ya vive para otras cosas y ya no es posible hacer una vida tan personal, privada...

—Usted no tomó las armas contra Somoza, pero como tantos otros poetas nicaragüenses, participó en la Revolución por medio de su poesía.

—Es cierto. Los propios directores de la Revolución —muchos de los cuales fueron y son poetas— nicaragüense han dicho que la Revolución nuestra se hizo con guitarras, con canciones, con poesía. ¿Cómo pudo ocurrir esto? Quizá porque la situación llegó a tal extremo que la gente necesariamente se unificó, tomó partido. Vea, de esto he hablado en un

disco de Carlos Mejía Godoy que prologué y acaba de aparecer en Madrid. Allí digo que ni la cárcel ni la muerte pudieron acallar esta poesía revolucionaria. Fue un movimiento insurreccional completo. Los niños también participaron. Me tocó atender a muchachitos que llegaron mutilados a Madrid o a Barcelona, donde el PSOE se ha ocupado de atender a todos los mutilados de la guerra. Sí, hay mucha gente en el campo político que se siente comprometida para ayudar a Nicaragua. Mi país no pertenece a la Internacional Socialista pero estuvo magníficamente representado en ella por Felipe González, que la preside.

DESTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN

Cuando termina esta frase Mejía Sánchez sufre un nuevo sacudimiento. El frío lo daña, lo tiene acorralado sin que él busque salida, protección. Al fin acepta mi sugerencia de que vayamos a la cocina para que le prepare un café. Ríe de mi ofrecimiento: "Pero si yo sé hacerlo todo... Lo que pasa es que tengo un montón de cosas en la cabeza". Mientras ocupo mi sitio frente a la mesa donde hay restos de comida y trastos sucios, Mejía Sánchez va y viene al tiempo que responde a mis preguntas:

—¿Va a Madrid o a Nicaragua?

—A Nicaragua. Ya fui antes, en septiembre de 1979, a los dos meses del triunfo de la Revolución. Entonces me enfrenté a dos destrucciones: la de Managua, ocurrida en diciembre de 1972, cuando hubo aquel terrible temblor, y la general causada por los bombardeos de Somoza. Entonces vi que todo el centro de Managua está destruido. Aunque muy dañadas, quedaban en pie la Catedral y la Casa de Gobierno. La gente ha tenido que salirse de allí para vivir en fraccionamientos nuevos, en suburbios, a orillas de las carreteras. Así que cuando llegué allá —recuerde que la Revolución triunfó el 19 de julio de 1979— me encontré con un doble abandono. Masaya, Estelí, León fueron ciudades también muy destruidas.

—Usted nació en Masaya.

—Sí, pero hice mis estudios primarios en Granada, ciudad que se respetó en los combates.

—Del mundo de su infancia, ¿qué sobrevive en Masaya?

—La casa de mi abuelo, quien construyó el mercado en 1900, fue destruida. Ahora que estuve allá fui a ver una antigua finquita que quedó en poder de un militar somocista: Alesio Gutiérrrez. Le pedí al gobierno autorización para reconstruirla. Si lo consigo allí levantaré el Centro de Estudios Darianos que tanto me interesa.

La destrucción, la ruina, ya la conocía porque siempre tuve información constante de la guerra, pero me faltaba verlo todo por mí mismo. Usted sabe que durante mucho tiempo, del 56 al 67, no me dejaron entrar en Nicaragua. Somoza dijo que yo era uno de los autores intelectuales de la muerte del viejo. Era una locura la forma en que Tachito controlaba todo aquello: imagínese que aun a los nacionales del país —vea qué absurdo— les pedía visa.

—Pero sobre la doble destrucción se yergue la Revolución triunfante.

—Claro que sí. Hay unanimidad que refrenda el esfuerzo que se hizo para que el gobierno se sienta absolutamente acompañado por su pueblo. Eso es notorio y a eso se debe que no haya elecciones en mi país. El gobierno ahora no necesita elecciones porque todo el mundo coincide en que el destino del país está en las mejores manos.

CUBA Y NICARAGUA

—¿Cuáles son las similitudes de la Revolución nicaragüense con la cubana?

—Ésa es la primera pregunta que suelen hacerme los periodistas. La Revolución de Nicaragua y la cubana tienen sus peculiaridades y coincidencias, pero la nuestra no depende de aquélla ni la toma como patrón. Fidel ha ido a Nicaragua a expresar su adhesión y ha dicho que algunos de nuestros cambios le han interesado tanto que piensa revisar sus puntos de vista respecto a la situación de Cuba. Concretamente creo que reconsiderará los nexos de la Revolución con la Iglesia católica. Usted sabe que sus relaciones han sido tirantes debido a que la Iglesia cubana estuvo muy comprometida con Batista.

—En el caso de Nicaragua y El Salvador la situación es muy distinta.

—Tenemos a tres sacerdotes en el gabinete: Miguel Escoto, mi canciller, pertenece a una orden religiosa irlandesa; Fernando Cardenal es jefe de la campaña de alfabetización y Ernesto Cardenal es nuestro ministro de Cultura. Jamás hemos tenido fricciones con la Iglesia porque le dio todo su apoyo al Frente Sandinista. Estoy muy enterado porque una hermana mía es monja y trabaja justamente en la campaña alfabetizadora.

—A poco más de un año de haber triunfado la Revolución, los resultados de esa campaña son sorprendentes.

—Nicaragua tenía uno de los índices de analfabetismo más altos del mundo. Nuestra campaña se hizo con un espíritu de militancia. Yo estaba en Managua el día en que salió la juventud a alfabetizar al campo. Aquello fue una cruzada nacional que benefició a los campesinos pero también permitió incorporarse al movimiento revolucionario a quienes no tomaron las armas. Ahora en mi país hay sólo un diecisiete por ciento de analfabetismo.

DARÍO Y EL ARTE NUEVO

—¿Cómo es la vida cotidiana en Nicaragua?

—Los mercados comenzaron a reconstruirse. Hay cines y el teatro Rubén Darío, que se utiliza para actos públicos, ha tenido ya varias representaciones: conciertos y ballet. Alicia Alonso estuvo en Nicaragua y llegará ahora Antonio Gades. Estas caravanas no cobran nada: lo único que les damos a cambio de su trabajo es alojamiento y comida. El Ministerio de Cultura tiene un departamento de cine muy bueno donde se están produciendo magníficos cortometrajes. Por otra parte, existe la decisión de fomentar el arte popular nicaragüense y con esto nuestro gobierno busca que renazca la expresión auténtica del pueblo. Después de la guerra apareció un nuevo tipo de pintura hecha con materiales comunes, sobre madera.

—¿Cuáles son los temas de la pintura posrevolucionaria?

—Al principio eran sólo escenas de la guerra civil. Después, conforme se estabilizó la situación, surgió otra nueva pintura que representa uno de los movimientos pictóricos más interesantes del continente.

—La Nicaragua sandinista ha reivindicado como suya la herencia de Rubén Darío.

—Rubén Darío siempre fue manejado por el somocismo con una intención política, pero desde luego con una política pésima que significaba mal gusto, cursilería. Hubo una Guardia de Honor Rubén Darío, una asociación que se llamó Musas de Rubén Darío. Ésta es la prueba de que se usaba el nombre de Darío, pero eran desconocidas tanto la obra como la vida del poeta.

A pesar de que ya me encontraba incorporado a lo que entonces era simple antisomocismo y aún no se integraba como sandinismo, ofrecí manuscritos darianos para que se conservaran en Nicaragua como patrimonio del pueblo. El gobierno jamás me contestó. Juan Ramón Jiménez quiso regalar a mi país el manuscrito de Cantos de vida y esperanza, según me lo informó Rafael Heliodoro Valle. Envié una carta al Ministerio de Instrucción Pública y tampoco me contestaron. Así que Juan Ramón dejó el manuscrito en la Biblioteca del Congreso en Washington. Ahora quizá lo recuperemos.

Después supe que dos baúles con recortes, manuscritos y cartas de Darío estaban en poder de Alberto Ghiraldo, cuando murió en la casa de huéspedes de unos refugiados españoles en Santiago de Chile. Esa familia incautó los baúles porque hacía varios meses que Ghiraldo no pagaba la pensión. Me enteré de toda la historia en 1949, cuando me lo informó Saavedra Molina. Inmediatamente escribí al Ministerio de Instrucción Pública de Nicaragua para que se procediera al rescate de esos documentos. ¿Sabe qué me contestaron?: “Si Chile puede comprar y cuidar esos documentos, que lo haga”. Supongo que esos materiales siguen en Santiago. Ojalá puedan recuperarse.

MISTERIOS DE LA ESCRITURA

—Cuando trabajaba con usted me llamó la atención el respeto, el fervor diría yo, con que se acerca a los papeles escritos por otros.

—Las cartas, epistolarios, autobiografías —es decir, toda la papelería que acumula un escritor— suelen iluminar bastante la obra, aunque muchas veces no se trate de manuscritos literarios. Darío no era un buen escritor de cartas, pero las escritas por él revelan mucho de su oficio literario y de los intereses artísticos que tenía. Digamos que su Autobiografía fue escrita de prisa y que está llena de olvidos e inexactitudes, pero aún no hay una fuente mejor para conocer su vida.

—De todos los manuscritos que ha descifrado, ¿cuáles fueron más difíciles de aclarar?

—He manejado manuscritos de Unamuno, Reyes, Nervo, Gutiérrez Nájera, Martí, con mucho fervor porque creo que cuando un escritor tiene la importancia de los autores que le he mencionado se deben conservar ordenadamente hasta los últimos rastros que produjo su pluma, porque todo eso es un medio para enriquecer el conocimiento de su obra.

—¿Cuál, de todas esas escrituras, le ha resultado más misteriosa, más atractiva?

—La de Alfonso Reyes. Él tenía una caligrafía muy particular porque se inventaba ciertas abreviaturas y claves que sólo con muchos años de frecuentación pude sacar en claro. Por ejemplo: al margen de ciertos escritos don Alfonso ponía PR. La abreviatura me intrigaba mucho y en infinidad de ocasiones le pregunté a doña Manuelita, su esposa, si ella conocía el significado. Al fin, juntos decidimos desentrañar el misterio y pusimos en una mesa las páginas en que Reyes la usaba con más frecuencia. Al fin descubrimos que PR significaba "Promesa", es decir: la promesa de que más adelante iba a tratar o a desarrollar más a fondo cierto tema.

Con esto evitó caer en las promesas incumplidas tan abundantes en Ortega y Gasset que prometía y prometía, pero jamás aclaraba los temas.

—¿Reyes tenía temores respecto a su trabajo?

—Uno muy grande: don Alfonso tenía miedo de que se le proclamara pensador porque la América Latina ha tenido demasiados pensadores. Tampoco quiso ser un poeta profesional, pese a que la poesía de Reyes puede ser defendible para cualquier literatura de habla hispana. Él se quedó como recibiendo un consenso general de prosista y ensayista.

—Hay otro Reyes casi desconocido: el humorista, el escritor erótico.

—He visto muchas páginas de humor y erotismo escritas por Reyes, pero también tenía reservas en este sentido para que llegaran al mayor número de lectores. En este renglón tiene dos libritos valiosos: Anecdotario y Árbol de pólvora. Junté páginas dispersas y manuscritos en un libro que fue el tomo 100 de Letras Mexicanas, publicado por el fce. En él hay cosas muy bellas, pese a que fueron escritas a la ligera, y otras autobiográficas. Por eso titulé el volumen Vida y ficción.

—Entre los libros de Reyes, ¿cuál prefiere?

—He dicho que suelo viajar con el tomito de Calendario, pero temo que esa apreciación esté apoyada en cierta injusticia, pues Calendario tiene muchas páginas sobre la vida de Madrid que me fascinan. Reyes también hizo Cartones de Madrid, donde habla de los pregones y costumbres madrileñas. Habla también de unas mujeres a las que llama “las roncas”, que son gente del pueblo, llenas de vida, de alegría. Desde luego, no olvidemos la Ifigenia cruel, que es una obra maestra... Descifrar y conocer la escritura de Reyes me ha permitido un enorme goce estético y también acercarme y profundizar en una mente de extraordinaria organización.

RECOLECCIÓN A MEDIODÍA

Mejía Sánchez regresa de la puerta, adonde fue para recibir a un colega de unomásuno, Carlos Duaylhe, que llegó también para entrevistarlo. Nos pide un cigarro y lo fuma tembloroso: "Esto me pone de nervios. Es como desnudarse", insiste.

—La poesía nicaragüense es una de las mejores en castellano. Usted, Ernesto Cardenal y Carlos Martínez Rivas la representan en tres grados de excelencia.

—Considero que Martínez Rivas es el poeta más artista que ha tenido Nicaragua. Reconozco que el suyo es un temperamento más artístico, que tiene una intensidad, un mundo interior que está por encima del nuestro. Puedo tener otras virtudes, pero no la intensidad de Carlos. En cuanto a Cardenal diré que su poesía es magnífica, quizá más espontánea que la mía.

—¿Con quién se identifica más?

—Con Martínez Rivas. Sería incapaz de la espontaneidad de Cardenal. Me acerco más a la contención, al juego íntimo que Carlos realiza con las palabras. A él y a mí nos gustan ciertos modos de alusiones literarias que son muy de nuestra formación. Cardenal, en cambio, no gusta de ese juego.

—¿Se niega usted a la poesía política?

—De ninguna manera: la he publicado sin pudor. En mi primer poema político, "Las manchas del tigre", hablan las manchas, no yo. Esas manchas son los poetas españoles que estaban decorando el franquismo. Uno, como poeta, tiene el compromiso de hacer las cosas lo mejor posible, de explotar su dotación de talento al máximo. Eso se logra con trabajo. Durante treinta años he querido escribir un poema y al fin lo conseguí: "Estela en el baño". Treinta años lo pensé, lo medité y hace días, durante un viaje entre Tenerife y Madrid, lo escribí como si todos esos años me lo dictaran.

NOMBRAR AL MUNDO

—Háble me de sus comienzos.

—Comencé a escribir sin saber que lo estaba haciendo. Fue una vez que andaba en bicicleta y me puse a nombrar todas las cosas que veía. Lo hice sin saber que eso era escribir poesía.

—¿El poeta rehace el mundo al nombrarlo?

—Ésa es su intención. Ahora empleo palabras vernáculas de Nicaragua que antes me negué a usar por miedo. Antes pretendí escribir en un español general, neutro; ahora eso no me preocupa.

—Cuando usa esos términos, ¿significa que también se ha modificado su idea de la poesía?

—No, lo que pasa es que ahora soy famoso y puedo darme el lujo de usar esas palabras sin que piensen mal de mí... No, no se crea: lo que pasa es que he descubierto que esas palabras no son tan dialectales. Si revisa Recolección a mediodía verá que allí hay una parte que se llama precisamente “Poemas dialectales”.

—Usted es uno de los raros escritores que practican el poema en prosa.

—El poema en prosa lo escribo casi siempre al amanecer porque considero que, como género literario, es la continuación del sueño. Los redacto en los cartones en que envuelven las camisas en la tintorería. En el buró, cada noche, dejo alguno y junto a él un plumón grueso que me permita escribir a oscuras, cuando me asalta una idea.

—¿Cuáles son las diferencias de intensidad en la escritura de un poema en prosa y otro en verso?

—La poesía en verso necesita más rigor, vigilancia. El poema en prosa, por su espontaneidad, es una revelación más auténtica. Paso de uno a otro sin dificultad. A veces trabajo un tema como poema en prosa y luego en verso: allí están mis Anversos. Finalmente diré que en el poema en prosa me realizo más porque tengo menos vigilancia artística.

—"Página blanca" está dedicado a Octavio Paz.

—Sí, a ese momento de su vida en que tenía una especie de borrachera de lenguaje. El tema lo saqué de la literatura francesa: el elogio de la esterilidad. Éste lo hice en verso: en prosa, celebré la plenitud del lenguaje, la gran fertilidad. Desde luego, uno no puede escribir un poema de nada. En la primera versión de "Página blanca" hice mi profesión de fe: "No escribir, no escribir ni aun sobre nada", y terminó diciendo: "Dejaré la página sin mancha, sin pena ni gloria como la luna..." Alguna vez escribí sobre "nada" sólo para vencer la dificultad

que me ofrecía el tema. Sí, la literatura es un reto. La poesía, concretamente, es “el trabajo más humilde hecho por las manos de un hombre”.

Tembloroso, fumando, Mejía nos muestra un folder donde guarda tres de sus últimos poemas: el que escribió para Odiseo Elitis, su “Homenaje a Quevedo” y ese largo y formidable poema en prosa que no me deja tocar, ni ver, pero que me lee con el derecho que le dan sus treinta años fieles, desvelados, sacrificados a su ritmo: “Mátame pues, agua limpia, agua bendita, agua viva, agua cadabra, porque ya no sé distinguir mi ojo de tu textura”.

FRANCISCO MONTERDE

(1980)

EL SEMINARIO DE CULTURA MEXICANA acaba de rendir un homenaje al maestro Francisco Monterde por su obra personal, su magisterio y su trabajo crítico y de investigación. Con este motivo visito a don Francisco en su casa de las calles de Tuxpan, lugar inexpugnable para mí cuando era su alumna en la Facultad de Filosofía y Letras. Fresnos, macizos de alcatraces y el pasto bien cortado anticipan el orden y el equilibrio que hay en el interior.

Nacido en 1894, don Francisco Monterde es el decano de nuestros escritores. Conserva la lucidez y el buen aspecto que son el pago de una vida de trabajo satisfactorio. Monterde no es un marginado: vive en nuestro tiempo, lee todas las publicaciones importantes y sigue de cerca los cambios de nuestra cultura, que tanto debe a su inteligencia y su constancia. Esta conversación con él quisiera prolongar el reconocimiento que merece un hombre de quien tanto han aprendido las generaciones mexicanas de nuestro siglo.

Puntual y minucioso, don Francisco responde a mis preguntas y las enriquece con recuerdos, nombres y fechas que no olvida. Su voz se escucha clarísima en el salón lleno de libros, cuadros y un piano cubierto con un mantón de flecos. De niño Monterde vivió en Tacuba e iba a pescar a Clavería, donde los arroyos estaban llenos de peces. “Cursé mi cuarto año de primaria en la escuela Manuel Soriano, en un salón dividido por pizarrones. Allí fui compañero de Miguel Otón de

Mendizábal, quien después fue un distinguidísimo sociólogo. El quinto y el sexto años los cursé en la escuela Fray Francisco Aparicio, de Popotla. El director, don Candelario Mejía, era el tipo clásico del maestro a principios de siglo: usaba bombín y jaquet. Matemático, nos hacía batallar mucho con los quebrados. Cuando alguien le propuso eliminarlos del programa, Mejía escribió muy enérgico en el pizarrón: 'Que vivan los quebrados'."

DON PORFIRIO, MADERO, VELASCO

“Terminé la primaria en 1907 y tuve la suerte de recibir un premio de manos de Porfirio Díaz. En el mismo teatro Arbeu, Francisco I. Madero me dio un premio posterior. En ese teatro se realizaban todas las ceremonias importantes. Tenía mucha reputación pues en él actuaban las grandes figuras italianas. Desde luego la gente rica ocupaba la luneta; los estudiantes íbamos a galería.

“El gran pintor José María Velasco me daba clases particulares de dibujo porque era amigo de un tío mío. Yo copiaba con mucha facilidad cualquier objeto y tomaba mis clases los domingos de diez de la mañana a una de la tarde, lo cual obligaba a don José María a sacrificar sus paseos dominicales. Íbamos muy bien, pero una mañana en que el maestro iba llegando a mi casa se cayó. Aquel batacazo me dio risa. A Velasco no le pasó nada pero nunca lo volví a ver.

“El dibujo me sirvió primero para sostenerme. Mi tío deseaba que yo me convirtiese en arquitecto; pero de todas las cosas, la literatura era y es mi preferida. Comencé haciendo letras y uno que otro plano en la Oficina de Arquitectos del D. F. Estaba en donde se levanta ahora el hotel Del Prado, junto al viejo edificio de la Acordada, en Revillagigedo. Allí comencé a escribir. Hice mi debut en la revista México de Abraham Mejía. El cajero era Marcos Jiménez, autor de la famosísima Adiós, Mariquita linda. Fui secretario de redacción de esta revista que se hacía en la imprenta del Museo Nacional. Gracias a este trabajo supe lo que es entrar en el taller el sábado por la tarde y salir el lunes por la mañana, después de haber corregido pruebas y formado planas.”

GUATEMALA Y NICARAGUA

“En 1908 entré en la Preparatoria. Iba a ser alumno de Ángel de Campo, Micrós, pero murió antes de comenzar las clases. Cuando llegué a la puerta de San Ildefonso, donde ahora está el Generalito, estaba cerrada a media hoja y había un lazo negro. Le pregunté a la señorita Rico, la empleada más antigua y secretaria de la Preparatoria: ‘¿Y ahora con quién voy a tomar clase?’ ‘Vaya con Enrique Martínez Sobral.’ Martínez Sobral era novelista y economista muy distinguido. Había sido diputado de oposición en nuestra desdichada vecina Guatemala. Allá lo iban a fusilar: Federico Gamboa lo salvó y lo sacó de Guatemala contra la voluntad de Estrada Cabrera. Don Porfirio mandó llamar a Gamboa y él le contestó: ‘Me voy, pero se va conmigo la familia de Martínez Sobral’.

“Ya que he mencionado a Gamboa, déjeme contarle algo: durante las fiestas del Centenario en un desfile apareció una manifestación estudiantil en 5 de Mayo. Don Porfirio preguntó de qué se trataba y un adulador de los que lo tenían mareado le dijo: ‘Es una manifestación en favor de usted’. Don Federico le aclaró: ‘No: es en contra’. En efecto, los estudiantes protestaban porque no se quería recibir a Rubén Darío con su título de embajador de Nicaragua. Darío se quedó en Veracruz, donde se le hizo un homenaje en el Teatro De la Llave. Viajó a Xalapa para conocer a Díaz Mirón y no pudo encontrarlo.”

REVISTA DE REVISTAS

"Más tarde entré en Revista de Revistas. Don Nicolás Rangel me pidió que lo sustituyera en la sección 'México hace 50 años', que ahora aparece en el Excélsior."

"Revista de Revistas, fundada por Rafael Alducin en 1910, marcó una época de oro en el periodismo mexicano. En principio se llamó así precisamente porque se hacía a punta de tijera, tomando artículos de otras publicaciones. A su director Luis Manuel Rojas lo apodaban Tijeras. Lo más importante eran los editoriales y entre los editorialistas sobresalía Rafael López, quien, por haber servido al gobierno de Huerta firmaba con el anagrama de 'Lázaro P. Feel'. También hizo editoriales Ramón López Velarde. Me tocó el turno de escribirlos cuando dirigía la revista Manuel Horta. Aquellos editoriales estaban muy bien escritos, poseían arte literario e ingenio y eran muy amenos. Rafael López y López Velarde fueron los continuadores de las crónicas de Altamirano, Gutiérrez Nájera y Urbina. No eran artículos extensos: un par de cuartillas bastaban para decirlo todo.

"La segunda página de Revista de Revistas se llamaba 'Poetas nuevos de México'. Estaba a cargo del vate José de Jesús Núñez y Domínguez. Insinué que me publicaran mis versos. El vate me desanimó antes de haberme leído al decirme: 'Esas cosas virreinales o románticas no son de la realidad'. Se me ocurrió mandarle tres poemas firmados con un anagrama y escritos en tono de Nervo y González Martínez."

VIRREINALISMO Y SUAVE PATRIA

“La moda virreinal fue resultado de una evasión lógica en quienes sufrimos los cinco años más violentos de la Revolución. Fue una época muy dura e irregular. Las escuelas se abrían y cerraban a cada rato. Quienes no teníamos edad para combatir padecimos todas las alteraciones de la vida civil. Después la moda colonialista se volvió virreinal. Nos dimos cuenta de que la Nueva España no fue colonia sino virreinato. La diferencia está en que una colonia sólo sirve para su explotación; un virreinato es otra cosa y la prueba es que sobreviven las obras del arte producido en esa época. Recuerdo la frase de Luis Cabrera: ‘El único país al que México tiene derecho a imitar es la Nueva España’. Aquello lo tomamos al pie de la letra. Alrededor del año 1916 comencé a escribir versos colonialistas y publiqué mi primer libro: Arca de la Nueva España, una cantiga escrita en arte de deja y toma. Más tarde hice mi primer cuento sobre la Revolución: El mayor Fidel García.

“En esa época había muchos sitios donde encontrarse, muchos cafés. Conocí a Ramón López Velarde en su predilecto, que era La Flor de México. Nos presentó Enrique Fernández Ledesma, su gran amigo desde Aguascalientes. En 1915 colaboramos juntos en El Nacional, la revista de Gonzalo de la Parra. Ramón escribía ‘Páginas de la Provincia’ y José D. Frías su famosa sección ‘Este México de mis Pecados’. Yo reporteaba. Una de las primeras cosas que escribí fue un reportaje sobre un norteamericano de nombre Spencer que llegaba todos los días al mercado de El Volador a repartir entre los perros callejeros el pan que llevaba en un canasto.

“En cambio, jamás vi que le diera pan a los pobres.

“Luego seguí tratando a López Velarde en El Maestro, donde yo escribía notas bibliográficas. En esa revista apareció por vez primera La suave patria. La reacción inicial no fue favorable. Le criticaron mucho la audacia de las imágenes. La gente siguió a Ramón hasta La sangre devota, pero en Zozobra ya no pudo con él. En esos tiempos traté mucho por carta a otro gran poeta provinciano: Francisco González León. Jamás quiso venir a México.”

VASCONCELOS Y GABRIELA MISTRAL

“Gracias a El Maestro conocí a José Vasconcelos. Le debo mucho. Él quiso que yo dirigiera la Biblioteca Iberoamericana. Me tocó elegir los libros mexicanos que debían estar allí. Después me encargó que realizara la colección de Clásicos Infantiles, donde aparecieron las Lecturas clásicas para niños. Nunca me decepcioné de él. Al contrario: a mayor conocimiento más admiración. Como dijo Francisco César Morales cuando alguien trató de atacarlo diciéndole que había sido vasconcelista: ‘No fui: soy vasconcelista’.

“Gabriela Mistral vino a México a instancias de Vasconcelos, contratada a fin de que hiciera el libro Lectura para mujeres. Yo acababa de publicar Alba de niño (1923) en la serie de novelas cortas de El Universal Ilustrado. Gabriela la leyó y dijo: ‘Quiero conocer a Monterde’. Cuando la vi me pidió que escribiera algo sobre Sor Juana. Hice ‘Habla un hidalgo’, en español de la colonia. El otro día Juan José Arreola recordaba que leyó ese texto mío en el libro de su hermana y se lo aprendió de memoria. Por cierto, en 1961 Arreola me publicó en sus ediciones del Unicornio Cuaderno de estampas.”

TORRI Y GENARO ESTRADA

Excepto Moctezuma II, señor del Anáhuac (1947), que muchos consideran su obra maestra y que ha tenido tres ediciones en la colección Austral, los libros de Francisco Monterde se publicaron en tirajes muy limitados y no han tenido la difusión que merecen. Aún esperan el momento inevitable en que serán redescubiertos por una nueva generación. Ese día, con base en libros como Cuaderno de estampas, se dará a Monterde la importancia que merece en la evolución del cuento mexicano, ya que, entre otras cosas él y Julio Torri figuran entre los iniciadores y los mejores exponentes del poema en prosa.

"Julio y yo fuimos grandes amigos. Era una excelente persona. Debo decirle que Ensayos y poemas (1917) no era el título original de su primer libro. Él lo había llamado Fantasías mexicanas. Esto por influencia de Genaro Estrada, traductor de Gaspar de la noche, de Aloysius Bertrand —uno de los libros predilectos de Torri—, subtitulado 'Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot'. Me pareció que Fantasías mexicanas era un título inadecuado y Torri finalmente lo cambió en las pruebas de edición.

"Genaro Estrada hoy sólo es conocido por la doctrina que lleva su nombre y que tanto ha dignificado nuestra política exterior; pero es también un escritor importante y en espera de redescubrimiento que hizo virreinalismo en Visionario de la Nueva España y liquidó esta corriente con la novela satírica Pero Galín.

“Genaro Estrada impidió que me fuera a Buenos Aires cuando Alfonso Reyes, recién nombrado embajador, quiso llevarme como agregado cultural. Estrada era secretario de Relaciones Exteriores y dijo: ‘A Monterde lo necesitamos mucho en México’. Fundó la sección mexicana del pen Club. En 1925 lo sucedí como presidente del pen mexicano y seguí publicando la serie La Pajarita de Papel.”

LOS SIETE AUTORES

“Por esos años escribí Fábulas sin moraleja. De niños nos habían enseñado moral a través de las fábulas. Nos obligaban a leerlas todas: desde Esopo hasta Rosas Moreno, pasando por Iriarte. Me chocaban precisamente por la moraleja, así que decidí escribirlas sin ella. Creo que eso se vale.”

También en 1925 Monterde fundó el famoso grupo de los Siete Autores con Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, Carlos y Lázaro Lozano García, Carlos Noriega Hope y Ricardo Parada León.

Los Siete Autores presentaron la temporada de la Comedia Mexicana, que puede verse como el comienzo de nuestra dramaturgia del siglo XX. La producción dramática de Monterde es muy amplia y llega hasta 1975 cuando publicó Presente involuntario y Fuera de concurso. En ella destaca una obra de vanguardia: Proteo (1931), pieza que “escribí un 18 de julio de una sola sentada”. Una obra suya, Oro negro (1927), es uno de los escasos dramas mexicanos que tratan el problema petrolero.

DESCUBRIMIENTO DE LOS DE ABAJO

Otra deuda de nuestra literatura con Monterde es haber descubierto Los de abajo: “Después de su primera edición en El Paso, el propio Azuela hizo una segunda en una imprentita de las calles de Comonfort. Era un libro modesto, de pastas verdes. Leí la novela y la comenté en una de las reseñas que en 1919 hacía para Biblos, el boletín de la Biblioteca Nacional. Dije: ‘El que desee tener una visión de la Revolución debe acudir a Los de abajo’.

“Por cierto, me gustaría aclarar que en la nómina del boletín me pusieron sueldo de mozo, empleo que nunca desempeñé. Fui allí comisionado y nadie pensó en un nombramiento preciso para ello. A fines de 1923 Julio Jiménez Rueda escribió un artículo sobre ‘El afeminamiento de la literatura mexicana’. No se refería a la literatura escrita por homosexuales sino a que no había una literatura viril. Jiménez Rueda preguntaba: ‘¿Dónde está la novela de la Revolución? ¿Quién la ha escrito?’

“El día de Navidad de 1923 contesté en El Universal con el artículo ‘Existe una literatura mexicana viril’. Afirmaba: ‘Azuela es el novelista de la Revolución, el que echa de menos Jiménez Rueda’. Mi respuesta suscitó una polémica: Nemesio García Naranjo y Victoriano Salado Álvarez me contestaron en Excélsior. Esto no significó que nos convirtiéramos en enemigos. Me decían: ‘Mañana lo ataco en Excélsior’. Les contestaba: ‘Pasado mañana les respondo en El Universal’. Poco más o menos la tesis era: ‘No hay que hacerle caso a ese jovenzuelo’. A lo cual yo replicaba: ‘Respecto a ustedes, los jóvenes tenemos la ventaja de que

conocemos su obra y podemos hablar de ella; en cambio ustedes nos ignoran'."

DE LIZARDI A FUENTES

“A partir de entonces Los de abajo se difundió en México y en todas partes. La novela mexicana comienza con el Periquillo Sarniento a fines del virreinato. Es uno de los cuatro pilares de nuestra novelística del siglo XIX con Astucia, Los bandidos de Río Frío y posiblemente La navidad en las montañas o algún libro de Rafael Delgado. El nuevo impulso parte de Los de abajo y continúa en obras como las de Martín Luis Guzmán y Se llevaron el cañón para Bachimba y Vámonos con Pancho Villa, de Rafael F. Muñoz. Desbandada, de José Rubén Romero, y El resplandor, de Mauricio Magdaleno señalan el auge de la novela posrevolucionaria. Pedro Páramo es la gran novela rural.

“Ahora los escritores se preocupan más por el estilo que por el tema. La novela se desarraiga, ya no tiene la base firme de la tierra. Le pasa lo mismo, en cierta forma, que a nuestro cine y a nuestro teatro. Carlos Fuentes me parece mejor cuentista que novelista. En la novela se diluye. Le preocupa mucho dónde va a fechar su trabajo. En cambio sus cuentos son estupendos.

“México ha producido siempre magníficos poetas. Quizás haya tenido mejores poetas que novelistas. No sé si esto se deba a que nuestra tensión sea más apropiada para la lírica que para la épica. La novela requiere una continuidad que sólo un escritor como Luis Spota puede tener.”

LA BIBLIOTECA DEL ESTUDIANTE UNIVERSITARIO

Pocos escritores han hecho tanto como Monterde por difundir la literatura mexicana. Su obra cumbre en este sentido es la Biblioteca del Estudiante Universitario, que fundó en 1939 cuando era director de la Imprenta Universitaria. “La idea de que la UNAM tuviera una editorial fue de Manuel Gómez Morin. Él no pudo llevarla a cabo. Pero fundó la editorial La Razón. Restos de aquélla fueron las dos máquinas que instalé en la calle de Bolivia donde nació la Imprenta de la Universidad.

“Cuando el doctor Gustavo Baz llegó a la rectoría pensó en crear una biblioteca básica estudiantil de literatura e historia mexicanas. Me encargó el plan. Lo organicé de acuerdo con la Biblioteca del Estudiante de Madrid. Pensé en que cada año se publicaran diez tomos, uno por cada mes de clases, a través de los cuales los universitarios pudieran tener una idea de su literatura y su historiografía.”

Monterde hizo muchos de los prólogos y ediciones que todavía circulan. Parte de esa labor está recogida en el tomo Cultura mexicana (1946): sus trabajos sobre Balbuena, Alarcón, Sor Juana, Navarrete, Lizardi, Nájera, Payno, Prieto, Ramírez, Altamirano, Cuenca, Ramírez Delgado, Nervo, Rebolledo y López Velarde. Luego sus intereses se extendieron a la literatura prehispánica y un resultado creador fueron los dos libros acerca de Moctezuma. No se ha limitado a las letras locales: en su medio siglo de maestro y en sus miles de artículos Monterde ha sido uno de los más tenaces difusores de la literatura hispanoamericana.

LA CRÍTICA Y EL TEATRO

Don Francisco atribuye a la falta de interés y de estímulo el que casi todos los críticos mexicanos de ayer y hoy hayan abandonado antes de tiempo su tarea. “Nos ha faltado el aliento y nos sigue haciendo falta una publicación dedicada estrictamente a este campo de la literatura.” La mejor época de la crítica entre nosotros fue el momento en que existieron como publicaciones rivales El Universal Ilustrado, dirigido por Carlos Noriega Hope, y Zig Zag.

“Cuando murió José Joaquín Gamboa, que hacía la crítica de teatros en el Ilustrado, Miguel Lanz Duret padre —a quien todos llamaban el León— me mandó a llamar para sustituir a Gamboa: ‘Sé que puede hacerlo y además no se cobrará en especie con las tiples’, me dijo. Consulté con don Federico Gamboa. Como él encontró magnífico el proyecto, acepté. Era 1931. Había pocos teatros y pocas novedades. Hice también crónica de pintura. El periodismo político no me atrajo.

“Rafael Solana padre y Gregorio López y Fuentes eran mis jefes. Después de la función escribía mi crítica en las oficinas de El Universal y nos íbamos al Café de Tacuba. Los actores nos tomaban en cuenta. En el homenaje que me hizo Manolo Fábregas recordó que su abuela doña Virginia pedía el periódico ‘para leer a Panchito’.”

Monterde se retiró como crítico militante de El Universal en 1956, al cumplir 25 años en el oficio. Se ocupó también de ópera con el seudónimo de Turandot y hasta la fecha sigue siendo cronista de danza

en el suplemento de El Nacional. Su amor hacia el teatro es muy antiguo: “Fui actor en una compañía de jóvenes y el 13 de enero de 1913, días antes de la Decena Trágica, estrené una obra, La máquina maldita, pieza antimaquinista que terminaba con la frase: ‘Huelga, abajo el patrón’. Desde luego respondía a una corriente de la época. Ya había ocurrido lo de Cananea y Río Blanco”.

PRESENTE Y FUTURO

El doctor Monterde se jubiló a mediados de los sesenta como profesor de la Facultad de Filosofía y Letras. No por ello ha abandonado su magisterio con las nuevas generaciones: ahora la continúa como presidente del Centro Mexicano de Escritores que él anima junto con Juan Rulfo, Salvador Elizondo y Felipe García Beraza.

Al morir Alfonso Reyes lo sustituyó como presidente de la Academia Mexicana. "Entré propuesto por Agustín Yáñez y en 1972 le cedí el cargo. Lo más importante de mi gestión fue haber creado el Museo del Recuerdo, según el modelo que vi en Buenos Aires. Allí reunimos documentos y fotografías de más de cien escritores mexicanos."

En 1975 recibió el Premio Nacional de Letras, máximo reconocimiento a que puede aspirar un escritor mexicano. Pero con un pasado tan rico y fecundo como el suyo, Francisco Monterde vive en el presente y para el futuro y sigue trabajando en 1980 como en 1912 o 1942. Acaba de publicar una Antología de Salvador Díaz Mirón y prepara un libro de cuentos que se sumará a títulos narrativos como Dantón, Galería de espejos, El temor de Hernán Cortés. "Ya no tengo ánimos para escribir diarismo. Siento que es demasiada tensión. Así que últimamente me dediqué a escribir otra vez cuentos. Evasión, evasión: ciencia ficción."

Francisco Monterde todavía publicó un libro más, Personas, revistas y diarios, en 1982. Dejó inéditas, entre otras, Panorama de la literatura mexicana y Orígenes del cuento literario. Murió el 27 de febrero de 1985.

RAFAEL SOLANA

(1980)

RAFAEL SOLANA ha cumplido medio siglo de escritor. Su primera colaboración periodística fue un dibujo que apareció en El Heraldo de los Niños; sus textos iniciales, unos cuentos publicados en la página infantil de El Gráfico en 1929, cuando tenía catorce años, pues nació en Veracruz en 1915. Desde entonces su vida entera ha estado dedicada a escribir.

Quien lee en México ha leído a Solana. Si hubiera tenido el cuidado de reunir en libros sus artículos, como lo hizo Alfonso Reyes, los veinte tomos de Obras completas de Reyes equivaldrían a la décima parte de la opera omnia de Solana. Ha escrito en muchas publicaciones, pero sobre todo en El Universal, y en las revistas de José Pagés Llergo: desde que empezaron a trabajar juntos en Todo y Rotofoto (1938) hasta el presente número de Siempre! Solana no ha fallado jamás. Es el profesional por excelencia: aun enfermo, reponiéndose en silla de ruedas de una operación reciente y con su vista amenazada, asiste al servicio del lector a teatros, cines, salas de conciertos, plazas de toros, entrega con toda puntualidad sus artículos a El Día, El Universal y da a Siempre! sus dos colaboraciones semanales, una de ellas la "anónima" sección de espectáculos en que es absolutamente irremplazable: cuando la dejó por unos meses en 1959 nadie le encontró el mismo sabor a la columna sin más firma que la prosa personalísima de Solana y a petición popular tuvo que reanudarla.

Alguien con menos vocación hubiera aprovechado el pretexto de escribir un solo artículo a la semana para decir que el periodismo lo "destruyó" como escritor. Solana, que un tiempo añadió a todo lo anterior colaboraciones diarias en Excélsior y cotidianos programas de radio, ha escrito cincuenta libros en todos los géneros: desde Ladera, sus poemas de 1934, hasta Leyendo a Maugham, ensayo de 154 páginas que regaló a sus amistades en el Año Nuevo de 1980; sin olvidar novelas como El envenenado de 1939, El sol de octubre de veinte años después, los magníficos relatos compilados en Todos los cuentos (1965), y clásicos de la comedia como Debiera haber obispas (1958), representados en todo el mundo.

LA MÁQUINA DE ESCRIBIR

Encuentro a Rafael Solana en su modesta casa próxima a los Viveros de Coyoacán, una casa de la que se han posesionado enteramente los libros. Su esposa, sus hijos, sus nietos, sus amigos rodean de cariño su convalecencia y él no pierde ese optimismo que tanto lo singulariza en una era en que todos nos hemos vuelto apocalípticos. Me pregunta si deseo que me preste su máquina para que de una vez vaya escribiendo la entrevista.

La única persona que recuerdo haciendo entrevistas directamente a máquina es nuestro siempre adorado José Natividad Rosales. Le explico a Solana que carezco de su facilidad y de la de Rosales: para mí una entrevista es un trabajo de muchos días. Tomo notas manuscritas, las paso en limpio, las ordeno, consciente de la diferencia entre lo oral y lo escrito, y rehago con la mayor fidelidad a la expresión del entrevistado y aun al tono de su voz. Trato de que el producto final quede lo mejor escrito posible; es decir, que sea claro y fácil de leer. Solana hubiera preferido contestar mis preguntas directamente a la máquina:

—Así me expresaría mejor, sería más claro. Nunca fui orador. Mi verdadero lenguaje es la escritura. Es mi rigor, mi práctica cotidiana. Desde que comencé a hacerlo ni un solo día he dejado de escribir, excepto cuando me he encontrado bajo los efectos de la anestesia. En la palabra escrita me vuelco, me confieso, me expreso, me aclaro y cuento con que encontraré un eco en algún lector.

—¿Escribe siempre a máquina?

—No me es fácil escribir en una máquina desconocida; prefiero la mía. Aprendí en una Oliver 5. En ella redacté el periodiquito que saqué en la primaria: constaba de cuatro páginas, casi todas escritas e ilustradas por mí. En 1927 cambié a una Remington portátil que me duró muchos años. Es una máquina que asocio a la muerte de mi padre. No estuve presente cuando ocurrió, pues me mandaron un tiempo a casa de unos tíos. Cuando volví ya no lo encontré a él, pero sí aquella máquina que había sido suya. Desde entonces comencé a usarla. Aquella maquinita hacía más viva mi relación con mi padre, que ha sido en mi vida una presencia solar. Me muero de risa cuando Freud afirma que todos los hijos odian a sus padres. Yo adoré al mío, a quien recuerdo como una persona muy alegre, muy simpática, que supo ganarse afectos que después se virtieron sobre mí por él; por su influencia y su orientación, comencé a escribir. La satisfacción más grande que he tenido fue ver develada la placa que da su nombre a una calle en San Andrés Tuxtla.

“VERDUGUILLO” Y LA CRÓNICA TAURINA

—Rafael Solana padre, “Verduguillo”, fue un gran cronista de toros.

—Sí, no creo haberlo igualado ni superado. En sus tiempos había sólo dos grandes cronistas taurinos: “Monosabio”, que era cronista, y “Verduguillo”, que no lo era. No quiero menospreciar a mis compañeros, pero los cronistas de toros de hoy no son como los de antes. Durante mucho tiempo los grandes cronistas taurinos eran escritores, en España pertenecían a la Academia.

—¿Qué le falta para igualar o superar a su padre en ese terreno?

—Entre otras cosas, carezco de su simpatía. No lo igualo, pese a la práctica que tengo. Hace cincuenta años que escribo sobre toros sin interrupción. He visto dos mil quinientas corridas, así que alguna experiencia tendré. Algo de lo más importante que me enseñó mi padre fue que todo se puede decir, siempre y cuando se haga de una manera correcta: no es lo mismo referirse a alguien como “el humilde hijo de un trabajador de calzado” a afirmar “es hijo de un desgraciado zapatero”. En mi vida profesional no he dejado una estela de rencores, y conste que he tenido una absoluta libertad como crítico.

—Esa mesura, ese deseo de no ofender, ¿jamás lo limita a usted?

—En lo absoluto: he dicho y hecho cuanto he querido.

—Además de “Monosabio” y “Verduguillo”, ¿ha habido en México otros grandes cronistas taurinos?

—Manuel Horta y Juanito Pellicer. Es un género difícil. El chiste de la crónica taurina radica en que no nada más cuente uno lo que ve desde un punto de vista estadístico, sino que juzgue desde el plano estético, lo cual no puede hacerse sin una buena dosis de cultura. Un cronista que no haya leído Schiller, a Kant, a Hegel, no tiene bases para hacer ese trabajo; tampoco lo tiene quien no ha visitado un museo o escuchado buena música, porque no tiene parámetros —como se dice ahora— para juzgar e interpretar el espectáculo taurino.

LA EDUCACIÓN DE LOS SENTIDOS

—¿Recibió usted instrucción religiosa?

—Fui bautizado y confirmado y las primeras letras las cursé en la escuela del "Padre Barroso". Nunca fui esclavo de las ideas religiosas, aunque siempre supe respetar las creencias de otros.

—¿Dónde estudió la primaria?

En el Colegio Alemán. Entonces se encontraba en lo que podría ser el cruce de Durango y avenida Cuauhtémoc. A él asistían en su mayor parte hijos de ricos. Recuerdo, por ejemplo, a Abel Pérez, hijo del dueño de Excélsior y del Mayab, el primer avión que hizo vuelo directo a Mérida. También iban allá hijos de revolucionarios. Fueron mis compañeros los hijos del general Mújica, los Flores Magón. Todos estábamos sometidos a una disciplina brutal, feroz. Aún recuerdo con pánico los castigos que me impusieron cuando cometí mi única falta de ortografía que consistió en escribir "testerrados" en vez de "desterrados". Allá terminé la primaria. Continué en la Secundaria Tres, que como sabe es una de presidentes: allí estudiaron Echeverría y López Portillo. Cuando yo estuve, en vez de dedicarme a aprender a fumar, a conversar, a irme al café, me puse a leer la bibliotequita de la escuela: unos tres mil volúmenes. Luego me inscribí en San Ildefonso.

—¿De aquella biblioteca escolar salieron sus primeros autores favoritos?

—No: ésos salieron de los libreros de mi madre. Ella estuvo muy enferma durante largo tiempo y pasaba los días leyendo. Sus autores preferidos eran Pierre Loti, Eça de Queiroz —acerca de quien muchos años después fui a dar una conferencia en Lisboa y su hijo me regaló una página manuscrita de La ciudad y las sierras—. Leía también a Baudelaire, a Verlaine, a Victor Hugo. Si tuviera que quedarme con sólo uno de esos autores para toda mi vida eligiría a Balzac: en el jardín del mundo brotan inesperadamente esas flores únicas cuya existencia es inexplicable.

—¿Por qué no menciona a ningún novelista ruso?

—Los únicos idiomas que hablo y leo son francés, inglés, italiano, portugués, alemán y español; de modo que como nunca he leído a los rusos en el original no puedo afirmar que los conozco. Los he leído en traducciones francesas, por ejemplo, pero creo que esto equivale a conocerlos por referencias.

HUERTA, REVUELTAS Y EL STALINISMO

—Usted, como típico joven de los treinta, ¿tuvo militancia política?

—En mis primeros tiempos fui un izquierdista frenético. Pertenecí a las células juveniles del pc. Andaba con Efraín Huerta y Pepe Revueltas pegando El Machete por todas partes. Mi amistad con Pepe no tuvo más obstáculo que las Islas Marías: cuando lo enviaron allá tuvimos que dejar de vernos.

Conforme pasó el tiempo me fui enfriando porque vi que con la izquierda y la derecha sucede lo mismo que con las manecillas del reloj: a fuerza de dar vueltas llega un momento en que se hallan en el mismo sitio. Ahora sobre todo las izquierdas van a dar a las derechas. En esto coincido con Octavio Paz: las nuevas tiranías son tan severas como las antiguas. A partir del stalinismo dejé solo a Efraín en esa estacada.

—¿Qué piensa del stalinismo?

—No me pregunte a mí: pregúnteles a los afganos y a los checoslovacos. Ellos deben tener una opinión muy precisa. Mi situación actual la describe el que por un lado me oigo llamar “ese viejo derechista” y por otra, “ese izquierdista desvelado”. El equilibrio me lo da el hecho de que no me admiten ni en Rusia, donde me consideran agente

norteamericano, ni en los Estados Unidos, donde me juzgan rojillo peligroso.

CLARIDAD ANTE TODO

—Frente a su obra de comediógrafo, narrador, poeta y ensayista, ¿qué significa su trabajo periodístico?

—Lo considero fundamental porque soy, antes que otra cosa, periodista. Desde luego hay una relación entre el periodismo y la literatura: aquél se nutre de ésta. Un periodista que siente que tiene que ser exacto y objetivo corre el riesgo de ser árido; uno que no tema caer en la exageración, en el colorido, puede lograr un estilo más amable. En estos terrenos mi meta es que el lector que comience a leer un artículo mío llegue hasta el final. Lo importante de un artículo es que permita su lectura gracias al buen estilo. La claridad dentro del periodismo es fundamental porque de nada sirve que un hombre tenga grandes ideas si las expone de una manera confusa y no se dejan leer.

Escribo en periódicos desde 1929. He redactado críticas de toros, teatro, cine, literatura y deportes. Esto último en el periódico de mi padre, Toros y Deportes. Los deportes en sí no me interesan. Cuando fui jefe de prensa de los juegos olímpicos hablé tan mal al respecto que protestaron los australianos.

—¿Rechaza el deporte por considerarlo enajenante?

—El deporte puede verse desde tres perspectivas: como práctica higiénica, como un bellísimo espectáculo o como un recurso para propiciar la estupidización colectiva; o bien una política para hacer que la gente se olvide de las cosas gravísimas que están ocurriendo. Esto no me parece tan mal y hasta creo que, en cierto sentido, es sano; pero, desde luego, preferiría que la cosa que hace olvidar a las personas sus conflictos fuesen los libros y no los deportes.

MIS GRANDES MAESTROS

—José Pagés Llergo comenta siempre con orgullo y admiración que en 43 años usted jamás le ha fallado en la entrega de sus artículos.

—Es cierto. Conozco a José Pagés Llergo desde 1937, año en que comencé a colaborar con él en Todo. Mis primeros artículos fueron crónicas de toros: tres cuartillas por quince pesos. Después lo seguí a Rotofoto, una revista interesantísima y muy difícil de imitar en la actualidad, a no ser que el mismo güero Pagés la editara. Cuando la perdió lo seguí a Hoy, después a Mañana. Cuando supe que dejaba esta última revista declaré: "Si se va Pagés me voy con él a la revista que funde; si no hace nada, me quedaré en mi casa." Pero organizó Siempre!, que comenzó en Vallarta 1. Íbamos entusiasmados, sin pensar si cobraríamos, cuándo o cuánto. Lo que deseábamos todos era apoyarlo en la extraordinaria labor periodística que ha hecho a través del tiempo. Debo decirle que mis grandes maestros son Pagés, don Jaime Torres Bodet y mi padre.

—¿Todo el equipo de Mañana renunció para fundar Siempre!?

—Salvador Novo dijo que seguiría en Mañana y si era posible también iba a incorporarse a Siempre! Novo tuvo gran talento, brillo, imaginación, capacidad extraordinaria para la prosa y el verso: sólo le faltó calidad humana. Era cáustico y destructivo. Por cierto, han comenzado a publicar sus Memorias. No hay nada más respetable que la vida privada y en esos textos Novo expone a muchas personas conocidas a la desconsideración.

—¿Cómo hace usted para no exceder nunca la medida de sus artículos?

—Cuando empiezo un texto sé exactamente lo que voy a escribir. Hay problemas cuando al comenzar no se tiene bien claro el planteamiento de la idea. Cuando pongo el punto final, éste coincide con el remate de mi idea.

SIEMPRE! Y TORRES BODET

—¿Cómo juzga la importancia de Siempre! dentro del periodismo mexicano?

—Desde el año 37 apareció como un periódico hecho con dignidad, entrega, valor civil y buenas firmas. No es un periódico sectario, ofrece la mayor libertad a sus colaboradores y su línea ha sido siempre antiimperialista. Su tónica ha sido la dignidad ante los Estados Unidos. Esto me hace recordar a Jaime Torres Bodet. Cuando era secretario de Relaciones con Miguel Alemán, el presidente le dijo: "Quiero ir a Washington". Torres Bodet le contestó: "Primero, hagamos que Truman venga a México". Vino y dejó una ofrenda floral ante el monumento de los Héroes del 47. Cuando Alemán fue a los Estados Unidos su presencia allá era de otra índole: iba a pagar una visita de cortesía. Don Jaime tuvo una actuación muy digna en la UNESCO. Se mantuvo allí hasta que los Estados Unidos le negaron el subsidio para seguir adelante con sus planes.

—De 1959 a 1964 usted fue secretario particular de Torres Bodet en Educación... Recopiló y prologó sus Poesías completas y siempre ha dicho que es uno de sus escritores predilectos, uno de sus maestros. ¿Cree que su obra poética ha sido injustamente juzgada?

—Con el tiempo se le hará justicia. Por ahora ha caído en una especie de olvido originado en el hecho de que él no se cuidó de halagar gentes o comprar criterios. Don Jaime era un hombre extremadamente

disciplinado y riguroso. Trabajar con él no era fácil. Supongo que precisamente a eso se debió el distanciamiento con Octavio Paz, que estuvo bajo sus órdenes en París. Octavio siempre fue y ha sido muy independiente, muy personalista.

OCTAVIO PAZ Y LA REVISTA TALLER

Las amistades entre escritores no suelen ser de larga duración. Pero en la literatura mexicana no hay mejor ejemplo de amistad que la de Efraín Huerta, Octavio Paz y Rafael Solana. Aunque ya no se frecuentan como en su adolescencia y juventud, cada uno de ellos se refiere a los demás con un cariño que no han destruido las descrepancias ni los años.

—Recuerdo a Octavio jugando frontón conmigo en las paredes de la Secundaria Tres, que había sido convento. Luego yo solía torear con José Revueltas y Arturo Arnáiz y Freg. Ésas eran mis diversiones de muchacho. De niños Octavio y yo fuimos muy amigos. Luego hemos estado a tanta distancia física que nos vemos poco. Sentí y siento una gran admiración por su talento y gran afecto por su persona. Como Efraín y Pepe Revueltas, él es un año mayor que yo. Formó parte de Barandal y Cuadernos del Valle de México. Cuando murieron esas publicaciones lo llamé a colaborar conmigo, con Efraín y Alberto Quintero Álvarez en Taller Poético, que luego se llamó simplemente Taller.

Desde la Preparatoria Octavio era el más calificado de nuestro grupo, al que también pertenecieron Cristóbal Záyago, Ignacio Carrillo Salce, Javier Aragón y Carlos Vergara. Efraín y yo ilustrábamos mutuamente nuestras obras. Éramos dibujantes buenos; sin embargo, el interés por la plástica no rebasó nuestra pasión por la literatura ni nuestro respeto por la letra impresa.

Prácticamente yo hice solo Taller Poético. Mi política fue no embestir contra nadie porque esa actitud siempre me pareció similar a la del muchacho que, por hacerse el valiente, jala de las barbas a su maestro. Le publicamos un libro, Ausencia y canto, a Enrique González Martínez. Alberto nos relacionó con Efrén Hernández. Otro maestro al que queríamos como compañero fue a Carlos Pellicer. A Torres Bodet lo asimilamos cuando regresó de la diplomacia en el 37 para trabajar en la Subsecretaría de Relaciones. También fueron muy importantes para nosotros Antonio Caso y Agustín Loera y Chávez.

No hubo querella generacional. También fuimos amigos de Novo y Villaurrutia. Consideraba y considero a los Contemporáneos grandes maestros; de modo que me acerqué a ellos. El nombre de la revista se originó en mi idea acerca de nuestro trabajo juvenil: juzgué que éramos aprendices. Taller no tuvo pues ninguna relación con el laborismo entonces en boga. A diferencia de Taller Poético, ya no se trataba de una publicación cuyo único objeto era difundir poesía, aceptamos todo tipo de colaboraciones. Trabajaron con nosotros mujeres tan inteligentes como Carmen Toscano, que ya entonces era una figura destacada, e Isabel Farfán Cano, que ahora se dedica a la crítica musical.

Cuando en el 39 me fui a Europa, dejé la revista en manos de Octavio, quien ya tenía un gran renombre. Admitió desde el principio a muchos exiliados españoles. Acepto que su presencia fue benéfica. Pero como todos ellos —Gil Alberto, María Zambrano, Sánchez Barbudo, Herera Petere— eran gente de mucho prestigio, nosotros nos sentimos arrinconados.

—Después de Taller ¿qué otras revistas han sido de verdad importantes para la literatura mexicana?

—Una revista vale en la medida en que auspicia a una generación. Tierra Nueva, que sucedió a Taller produjo a Alí Chumacero, Jorge González Durán, José Luis Martínez y Leopoldo Zea. El Hijo Pródigo fue continuadora de Contemporáneos. Me tocó fundar otra que considero importante: México en el Arte, del INBA. Podría citar Metáfora, la revista de Jesús Arellano. No olvidemos Estaciones, donde Elías Nandino formó a toda una generación de donde salieron figuras significativas. Ya que hablamos de Nandino, le diré que los Contemporáneos fueron injustos con él. Nandino es un poeta del tamaño de los mejores de su tiempo. Sin embargo, no lo han estimado en lo que vale.

POESÍA Y PROSA

—Desde Pido la palabra (1964) usted no ha vuelto a publicar poesía.

—Esto responde a una evolución natural. El proceso no es rápido sino producto de la madurez. De los 18 a los 25 años el hombre es lírico; después se vuelve narrativo (a excepción de González Martínez, Huerta, Novaro, Paz, Pellicer, para sólo hablar de mis amigos); después dramático y finalmente crítico. Mi poesía fue sólo sarampión juvenil. Mi ídolo fue Torres Bodet: mi más grande maestro y la mayor inspiración al lado de mi padre. Cuando leyó mis versos fue benévolo pero entendí que no me consideraba un poeta de primera. Nunca me comparó con Pellicer ni con Gorostiza. Así que siempre me he dado cuenta de que soy un poeta cumplido de segunda fila: en el cuarteto de los miembros de Taller me corresponde el último lugar.

—Podría asegurarle que usted no se juzga tan modestamente con respecto a su obra en prosa.

—Yo sí creo que se aprende a escribir a través de los libros. Gracias a mis estudios conocí la preceptiva y por mis cursos de latín aprendí las fórmulas de los latinos. Me considero un profesional del oficio que ha llegado a conocer su trabajo practicándolo constantemente. Primero sentí el impulso de escribir. Después el ejercicio diario me dio el dominio de la literatura. Recuerdo que mi maestro Julio Torri nos imponía una práctica: escribir una página como tal o cual escritor. El más difícil de

imitar resultaba Juan Valera: es la claridad misma, no tiene asideros ni muletillas.

EL PLACER DEL TEXTO

—Para mí ser escritor es más importante que ser general: admiro más a Shakespeare que a Washington. Hay artistas que hacen una época. Cuando era niño nos enseñaban a pensar, por ejemplo: "1810, la época de Beethoven". En cambio, nadie recuerda el nombre del gobernante austriaco o de quién era archiduque de Weimar en tiempos de Goethe. Fuera del agricultor, nadie le da más a la sociedad que el escritor: él provee el pan del espíritu. Pienso que podría vivir sin política, sin comodidades, sin posesiones materiales, pero no sin leer. De joven leía cien libros al mes; ahora, por lo menos, uno diario.

—¿No le parece que todos los actos de nuestra vida son políticos?

—No. La política es una de las actividades humanas, pero se puede estar por encima de ella. Cuando escribo no tengo presente si en Rusia están prisioneras tales o cuales personas: lo lamento y sufro por ellas, igual que me duele que haya enfermedades incurables o accidentes; pero me siento incapaz de cambiar lo que pasa en Argentina, Uruguay o cualquier parte del mundo. En todo caso, mi manera de luchar contra eso es a través de mi trabajo y en la medida en que sea lo mejor posible. Ansío que se sienta cansado o deprimido, llegue a su casa y encuentre un poco de paz, aprenda algo, leyendo aunque sea una sola página escrita por mí. Creo que esto es mucho más efectivo que dar caridad o cosas por el estilo.

—En estos días, y ante los horrores que vivimos, resulta asombroso el optimismo, la actitud positiva que hay en cada artículo suyo.

—Cosa que equivale a aquel viejo relato de Tolstoi: he aprendido, a través de la vida, a ver los dientes hermosos en el perro putrefacto. Quizá puedo hacerlo porque la vida no ha sido severa conmigo: no he pasado hambres ni persecuciones; he padecido la muerte de mis seres queridos, pero nada ha sido trágico. El tono de la vida depende de lo que la gente quiere ver. En uno de sus poemas Rimbaud se encuentra, en el alba, frente a una ciudad en llamas. Por todas partes hay fuego y destrucción. Alguien que está junto a él le pregunta qué pasa, qué es. Él contesta: “Está amaneciendo”.

UNA VIDA LOGRADA

—¿Cómo juzga desde 1980 al joven Rafael Solana?

—Saboreo mis recuerdos de juventud porque fui muy libre. Mi padre no me presionó con ideas políticas o religiosas. Todo lo que apetecí lo tuve y disfruté: celebro que mis apetencias hayan sido moderadas. Nunca ambicioné ni honores ni puestos y todo lo que me han dado ha sido superior a mis merecimientos. Soy, como dije, un profesional de la literatura y aspiro a que mi nombre cuente en las historias, al menos como una ficha. Hice todo, es cierto, por ser escritor. A mi edad infantil, en vez de irme a jugar, leía por ejemplo la Historia de los heterodoxos españoles, de Marcelino Menéndez y Pelayo, que creo que ahora nadie recuerda.

—La literatura ¿no le robó la oportunidad de tener experiencias vitales?

—Al contrario, me las dio todas, al punto de que hay cosas que disfruto más leyéndolas que viéndolas. El libro es mi manera propia de apoderarme de las cosas. Comprendo más leyendo sobre ellas que viéndolas. Las palabras obran el efecto de un cristal de aumento... En realidad nunca encontré un padre que lo fuera más que Papá Goriot, de Balzac.

—¿Qué es lo que más puede frustrar a un escritor?

—La opresión: el que vive oprimido por ideas políticas, económicas o religiosas tendrá una existencia intolerable. Tampoco creo que la libertad sea el bien supremo. Vive uno, hasta cierto punto, encadenado: depende de uno el hacerse más estrechas las cárceles. El bien supremo es el entendimiento con otras personas, la congruencia consigo mismo. La libertad como la salud, la riqueza, son bienes relativos. Podría vivir en cualquier sistema, incluso bajo regímenes autoritarios. Si hubiera sido Sor Juana no creo que me hubiera importado vivir enclaustrado en una celda. La prisión tampoco me importaría.

Si uno quiere sobrevivir, tiene que adaptarse. Lo que más me gusta es leer, pero de pronto la vida me hace una mala pasada: he comenzado a perder la vista. ¿Qué haré? Me estoy educando para ciego: practico y aprendo a disfrutar más que nunca de la música. Hasta los cincuenta años vi perfectamente, pero ahora mi visión es muy limitada y hay cosas que añoro, que nunca contemplaré en la misma forma que antes: sé que jamás volveré a descubrir la amplitud de los paisajes ni seré feliz contemplando la bóveda celeste tachonada de estrellas. En resumen, en su modesta medida, la mía ha sido una vida lograda; una planta que dio los frutos que le correspondían. Mirándolo todo retrospectivamente, no concibo que pudiera haber tenido una mejor forma de ganarme la vida que escribiendo.

PITA AMOR

(1981)

ALLÍ ESTABA: con su pelo amarillo y su vestido tímidamente anaranjado. Allí estaba Pita Amor, que en su poesía habla con Dios y conmina a los demonios. Allí estaba, como hace veinticinco años, cuando aparecía en la televisión acompañada de una rosa tan bella como su propio rostro. Pita conserva la voz, la arrogancia, la boca formidable, los ojos color jade. Pita, con miles de preguntas sin respuesta, estaba allí dudosa, levemente desconfiada, rechazándome con un gesto casi imperceptible, estableciendo una distancia entre ella y el mundo que la desgarra y la hace perder esa armonía que sólo el arte restablece.

Eran las siete de la noche. En el pequeño departamento atestado de papeles y objetos —casi todos miniaturas— el calor resultaba tan intenso como en la calle. La cama ocupaba el mayor espacio en esa habitación. Dos cojines tirados en el suelo rimaban con otros dos sillones. Sobre uno de ellos había hojas manuscritas con enorme caligrafía.

Sobre la cabecera de la cama volaban varios angelitos de pasta. En las paredes "nueve espejos marchitos" —desde el más grande, correspondiente al tocador, hasta algunos minúsculos— reflejaban los detalles de la casa, pero sobre todo el rostro y la figura de Pita, que con cierta coquetería y movimientos lentísimos se puso frente a ellos, retocó el cabello, luego tomó algunos objetos —una virgen, un cenicero, los cojines— para llevarlos a un sitio preciso, misterioso, que sólo ella conoce.

Pita se sentó en la cama, donde estaba un hombre alto, moreno, de espléndida cabellera negra. Este joven, que parecía conocer tan a fondo el trabajo de Pita, me intimidó: quizá por su silencio, tal vez por sus zapatos de dos colores. Pita volvió a sentarse, obediente a su propia marea, y tomó del sillón donde tenía colocadas todas sus joyas un collar de conchitas. Iba a ponérselo, pero su amigo la hizo desistir con un gesto: "¿Estoy bien así? ¿Cómo me veo?" Le pregunté si no era supersticiosa y me aseguró casi con escándalo que lo es, y mucho. Insistí en las conchas: "¿Cómo es que las tiene? Se supone que traen mala suerte". "Las conchas me fascinan, las amo, son misteriosas..." La sonrisa con que Pita me hablaba se borró cuando me vio tomar el bolígrafo. Se sentó y me advirtió: "No, todavía no empezamos la entrevista. No escribas por favor. Sí, voy a hablarte de tú. Aquí todos vamos a hablarnos de tú. Mira, quiero que sea algo muy ordenado, armónico, perfecto. ¿Qué me vas a preguntar?"

LA POESÍA NO ES OFICIO

Le expliqué: a raíz del éxito que tiene su serie en canal 11, La señora de la tinta, y de su recital en el Disco-Bar 9, tuve el propósito de entrevistarla. Ella, que se mantenía con las manos cruzadas sobre el regazo, pestañeó e insistió: "¿Y qué más?" Contesté con una catarata de palabras: hablé de su poesía, de su trabajo, del pasado. Ella permaneció tranquila, se puso de tres cuartos, como si deseara posar para la foto de un álbum, y empezó a hablarme con esa voz prodigiosa que subraya el valor musical de cada palabra y cada sílaba. Le recordé su segundo libro en prosa, Galería de títeres, que me parece bello y desgarrador. Le mostré la primera edición (1959) y me dijo con un gesto de asco:

—Este libro es malísimo. No vale nada. Está lleno de erratas.

—A mí, por el contrario, me parece muy bien escrito y muy revelador para nosotras.

—Es una basura, en cambio ése, ése sí es bueno —dijo, al ver en mis manos su Antología—. Impecable. Claro: es un libro español.

Se levantó, fue hacia el sillón y sustituyó las perlas que adornaban sus orejas por dos enormes arracadas. "¿Cómo me veo? ¿Estoy bien? Ahora sí, pregúntame; pero bien..."

—Háblame del recital.

—Di un recital asesorada por el canal 11, donde tengo el honor de trabajar. La presentación la hizo el embajador Manuel Ávila Camacho. Leí poemas de cuatro poetas exclusivamente: Sor Juana Inés de la Cruz, Xavier Villaurrutia —mi maestro—, Antonio Machado y de tu amiga, Pita Amor. Esta presentación es importante porque acabo de salir de una dolencia —de la que es mejor no hablar— y ese recital fue mi primera aparición en público después del trance que he pasado.

—¿Te agrada que el público te oiga, te vea?

—Me gusta más que nada que me entienda, no a mí, sino a mi poesía.

—Sin embargo, la poesía es un oficio solitario.

—La poesía no es un oficio, sino un sacrificio y un sacrilegio, y secundariamente es un oficio: pero poesía que se queda en oficio, no es poesía.

EL ACTO MÁS ALTO

—¿Qué siente un poeta que escribe su obra en soledad y después la reproduce para decenas o cientos o miles de escuchas?

—No hay diferencia, porque al decir poesía en público lo que llevo adentro lo comparto con los que me escuchan. La poesía, como todo arte, como la vida misma, es sacrificio. Pero no es principalmente la poesía que al ser indiscutiblemente el acto más alto de todos —desde la creación de Grecia y antes— no puede realizarse si no es jugándose las arterias al escribirla y decirla.

—¿Crees que el poeta es un ser solitario?

—Como tal no existe. El poeta está más acompañado que nadie, porque colinda con Dios. "Quien habla a solas llega a hablar con Dios un día": Antonio Machado.

—¿Sientes que los poetas muertos te acompañan?

—Mi memoria es mi biblioteca y mi memoria es... alarmante.

—¿Cuál es el primer verso que recuerdas?

—¡Qué pregunta! Escríbelo, escribe eso que te digo. ¡Qué pregunta! —Se volvió hacia un lado y con la mano recorrió la colcha, como si la trama pudiera conducirla a otra, más secreta, donde aguarda la Guadalupe niña. La vi tomar un vaso y después persignarse.

—¿Es de una oración el primer verso que recuerdas?

—No, no. Quizá de los primeros versos que recuerdo están los cuatro primeros del soneto "A Kempis" de Amado Nervo. Escribe: "Ha muchos años que estoy enfermo. / Ha muchos años que vivo triste. / Ha muchos años que busco el yermo. / Y es por el libro que tú escribiste".

—Tras la voz de Nervo hay otras voces.

—Atrás de cada poeta hay muchas voces y referencias poéticas anteriores a su propia voz. Lo que es lamentable y desolador es que actualmente enfrente de un gran poeta casi no haya perspectivas de poetas.

PORQUE QUIERO Y PORQUE PUEDO

—¿Sientes que en este mundo ya no hay sitio para la poesía?

—Creo que la poesía puede desbordar al mundo. Lo que sucede es que es tal la ignorancia (sobre todo en México) acerca de poesía que yo, desde luego, no tengo vida para enseñar lo que sé. Esto equivale a lo que dijo la señora Beatriz Sheridan: "No hay teatro sin público".

—¿Como poeta, te sientes acompañada por el público o te rodea la soledad?

—Yo no tengo soledad: "De mis soledades voy, / a mis soledades vengo, / porque para hablar conmigo / me bastan mis pensamientos": Lope de Vega. ¿Cómo puedo yo, Guadalupe Amor, tener soledad cuando acabo de citar esos versos geniales de Lope y puedo pasarme un mes corrido citando poesía de poetas geniales hispanos o americanos o hispanoamericanos?

—Pero hay otra soledad para el poeta: la página en blanco.

—Es cierto, la página vacía es una especie de soledad. Pero es soledad instantánea, porque cuando la página está vacía, como dijera Lorca, "porque quiero y porque puedo / la lleno con mis tintas", y la página ya

está violada... No, no quiero usar la palabra “violada”. Es justa y correcta en este caso, pero voy a sustituirla por otra: “mancillada”.

—¿Cómo puede “mancillar” la poesía una página?

—Porque yo soy desconcertante y desconcertada y aunque frecuentemente me enloquezco con mis tintas, creo que al escribirlas ya descubrí un secreto y que es más importante lo que se oculta que lo que se expresa. Pienso que hay más oro en las vetas de la mina que en las coronas de los coronados, ya sean los reyes, las vírgenes o los poetas.

—¿A cuál de tus poetas predilectos le darías el manto y la corona?

—A todos, pero por supuesto después de asesinarlos porque los poetas no deberían de nacer nunca, porque sólo tiene derecho a vivir aquel que va a morir y un poeta de verdad no muere nunca: la pena de los dioses es no alcanzar la muerte.

UN MITO AUTOINVENTADO

—¿Cómo es el dios de tu poesía?

—"Tan solo, tan solo estabas, / que la soledad inventaste: / sólo así te desquitaste / de la angustia que inventabas. / Hoy mis venas son esclavas / de ese tu tedio infinito; / soporto tu absurdo mito, / y heredo tu soledad... / Lucho por que seas verdad / y eres eco de mi grito." Esto es: frente a la soledad de Dios yo soy su espejo, o Él el mío.

—¿Cómo es Guadalupe Amor, espejo de Dios?

—Guadalupe Amor no es realidad, Guadalupe Amor no existe: es un mito inventado por ella misma.

—Un mito está fundado en hechos extraordinarios, sobrenaturales. ¿Sobre qué construiste tu mito? ¿Sobre tu belleza, tu talento, tu inteligencia?

—¿Mi belleza? Nací con ella. La he soportado a través de mi larguísima y cortísima vida; la he sopesado, me ha atormentado, la he asumido y ahora, con el ocaso enfrente, prefiero, intento, olvidarme de ella.

—Llamas a tu vida larguísima y cortísima a un mismo tiempo.

—Esto no pide explicaciones: quien no lo entiende no merece comprenderlo.

—¿Eres humilde?

—Infinitamente soberbia y aterradoramente vanidosa. Decía Eleonora Duce, la bisabuela de Beatriz Sheridan: “Soy bonita cuando quiero y fea cuando debo”. Así que soy vanidosa cuando quiero y humilde cuando debo.

—¿Eres vanidosa respecto a tu talento?

—Yo no tengo talento, sino otra cosa...

—¿Genio?

—No soy yo quien debe responder, sino el público que me lee.

INCENDIADA Y ENDEMONIADA

—¿Al escribir, tratas de darle armonía al mundo?

—Yo no pretendo darle una armonía al mundo porque el mundo me ha negado para siempre toda posibilidad de armonía.

—Pero, al leer tus poemas, se diría que sí la buscas mediante formas poéticas estrictas: décimas, sonetos, liras.

—Una cosa es la perfección y otra es la armonía. Conozco la armonía en tanto que yo la puedo crear, controlar, manejar; pero siempre retirada, ajena a los demás y al mundo. Cuando tengo contacto con el mundo exterior —salvo rara excepción— se quiebra en mí la armonía: por eso me complace tanto haber estado en ese recital: porque en una noche de incendio logró la perfección y la armonía.

—Es una frase digna de ser pronunciada por Dios.

—No, porque Dios es silencio puro.

—¿Dónde comienza el mundo exterior que rompe tu armonía?

—Yo no tengo mundo exterior: tengo un imponderable mundo interior.

—¿Cómo es el mundo?

—Sé poco de él, aun cuando he vivido mucho, pero me desconcierta y me alarma el contacto con mis "semejantes", no con mis colegas. Yo pertenezco, "a pesar del tiempo terco", al mundo de la "perduta gente", o, como diría Othón, a los que "han de morir sin esperanza". No, no conozco la calma, no conozco la paz, no conozco el sosiego. Nací y he vivido incendiada, incinerada y endemoniada. No sé nada de términos medios, de allí que me sean ajenos, y casi imposibles de entender, los problemas del común de la gente.

—¿Cuáles son tus demonios?

—Muchos, pero no les temo. Los invoco, hago con ellos lo que hacen los toreros cuando torean un toro: "Conquistado el aire por asalto, / he de llevar con mi angustioso aliento / a las nuevas raíces sobresalto. / Nada tengo que ver con lo que siento: / soy cómplice infeliz de algo más alto".

ESCRIBO CON SANGRE

—¿Qué piensas de la locura?

—La gente común, mediocre, la gente habitual, le teme a la palabra "locura". Es por ignorancia. Creo que el ser más extraordinario que ha dado la era cristiana ha sido Cristo: el Loco Celeste. Don Quijote de la Mancha, al atravesar la manchega llanura, alucinaba enemigos en los molinos de viento y se sentía acometido por los toneles de vino, y no tengo referencia de que haya un personaje en prosa más extraordinario que Quijano: el héroe del amo de la prosa castellana: Cervantes.

—Al redactar un poema, ¿cuál es tu relación con el hecho mismo de la escritura: tomar la pluma, asentarla sobre el papel...?

—Nunca he "redactado" nada. No, nunca. Yo no redacto: me abro las venas y aparentemente escribo con tinta, pero es con sangre. Y en esto soy milagrosa porque a pesar de haber gastado y gastado tanta sangre en tantos escritos baldíos, todavía la siento como manantial intermitente adentro de mi sentenciado cuerpo.

—¿Quién dictó la sentencia?

—Yo dicto la sentencia contra mí misma.

—¿De muerte?

—No: de eternidad. En un libro que algún día se conocerá, digo, primero, que soy blasfema, apóstata y hereje. Y yo, Guadalupe Amor, la Señora de la Tinta, pido para mí misma la condenación eterna: ya la he conseguido.

—Frente a la eternidad existe el tiempo real: pasado, presente, futuro.

—Hace tiempo que no pienso en ellos. No separo nada, absolutamente nada.

—¿Un poeta tiene esperanza?

—La poesía es la esperanza y la desesperanza al mismo tiempo; pero en mi caso, al escribirla, ya no me pertenece: me es ajena.

—Pero te pertenece, en la memoria, la que escribieron otros poetas.

—De todas las poesías que conozco —muchas y muy pocas—, algunas de las que más me llegan son las escritas por Sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Vega, Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz, Othón, González Martínez, Machado, Villaurrutia, Lorca.

EN EL DESIERTO

—Hablaste de un libro que algún día conoceremos; sin embargo, no crees en el futuro.

—No importa si creo o no. Para mí y para todos, el futuro es una interrogación alarmante. Yo no tengo fe en Dios, ni esperanza, ni mucho menos caridad. Las virtudes teologales las abolí cuando tenía seis años de edad. Las abolí sin que hubiera razón alguna, simplemente porque "hay quienes viven la vida / y hay quienes viven la muerte. / A mí me tocó la suerte / de empezar por la salida". La salida hacia la nada.

—Hoy, en dos ocasiones, me has citado a Othón.

—Sí, porque el "Idilio salvaje" es el más portentoso, desquiciante y genial poema jamás escrito por poeta alguno. Gracias por recordármelo. Othón no pertenece a ningún día, a ninguna hora: Othón fulmina ocasos.

—¿Qué te acerca a Sor Juana?

—La fascinación. Vivo enajenada ante el ingenio deslumbrante de la jerónima y le tengo una envidia frenética, persistente y amarilla desde hace tres siglos.

—La envidia es amarilla por ser un sentimiento estéril: tiene el color del desierto.

—El amarillo también es el color de la flor del romero y casi del vestido que traigo.

—¿Conoces el desierto, lo has visto?

—¿Tú miras bien? ¿Tienes buenos ojos? —Pita levantó la mano y se quitó los lentes. Cerró los ojos y me dijo—: Mírame. ¿Ves mi rostro? Es el desierto.

EFRAÍN HUERTA

(1981)

EFRAÍN HUERTA no era solamente el poeta de la ciudad, era su voz, su corazón doliente y sarcástico. Muchos de quienes tuvimos el privilegio de conocerlo, cometimos la deslealtad que hacemos padecer a las personas y a los lugares más queridos: visitarlo poco, sabiendo que estaba cerca, a la vuelta de la esquina y la página.

La complicación de la vida en el D. F. provocó el alejamiento pero nunca el olvido. Efraín Huerta siempre tuvo un sitio en mi casa y cuando faltó su presencia física lo llenaron la lectura y la relectura de sus libros. Como a tantos otros, él me descubrió esta ciudad que yo antes veía sólo como un amontonamiento de gente, calles, vehículos. Me enseñó a odiarla con amor y amarla con odio.

A lo largo de los años tuve muchas conversaciones con él pero sólo una vez lo entrevisté. Una mañana me presenté en su casa con una cajita de cubos de azúcar decorados. Era el regalo menos idóneo. Sin embargo, lo recibió con una capacidad de entusiasmo que habían dejado intacta los años de sufrimiento.

Vuelvo a verlo entre sus grabados de Goya y de Picasso, entre el cartel del triunfo sandinista y otro que pide la libertad de Angela Davis. Me lleva al estudio de donde lo arrojaron los demasiados libros y “los

intrusos”: los fresnos que aún embellecen la calle de Lope de Vega donde la sombra del poeta nunca volverá a dibujarse.

EL NIÑO Y LA MUERTE

Nació en Silao el año de la primera Guerra Mundial y la derrota del huertismo: 1914, verdadero comienzo del siglo veinte. Vivió en Irapuato y en León. “Allí tuve mi primer contacto con el periodismo: vendía los diarios. Ganaba cincuenta pesos semanales. Los gastaba en comprar zapatos de futbol. En ese momento estaba indeciso entre ser pintor o futbolista. Yo era un muchacho muy vanidoso y el deporte me dio grandes satisfacciones como centro delantero.”

Tenía menos de un año cuando Obregón venció a Villa en las grandes batallas del Bajío. El padre de Efraín Huerta era villista y jamás quiso subirse al carro de los vencedores. El niño alcanzó a ver parte de la lucha armada: la rebelión delahuertista le tocó cuando su familia vivía en Querétaro. “Vi tirar al blanco a los obregonistas y a los juchitecos. Era 1923. Los soldados no me daban miedo. Veía con encanto los uniformes, las armas, los primeros aviones de guerra que iban rumbo a Ocotlán, donde Obregón acabó con las fuerzas delahuertistas.”

Recordaba nítidamente una gran epidemia que hubo en Guanajuato. “A causa de ella dejé de asistir a la escuela y padecimos una pobreza espantosa. Sólo comíamos atole, piloncillo, tortillas.” También en la capital del estado observó de cerca la muerte. “El jefe de la policía, impecablemente vestido de charro, mató a un viejito nomás porque era mariguano. Regresé a mi casa asustadísimo. Teníamos dos huéspedes y les conté lo que había visto. Para que me entendieran mejor dibujé la escena en un pizarrón. Al ver mi dibujo reconocieron a su padre y fueron a buscar su cadáver.”

“Me encantaba dibujarlo todo, especialmente paisajes. Dibujaba en mis ratos libres, es decir, cuando no estaba jugando futbol o trabajando como gritón de la lotería en Querétaro.” Hacia 1930 llegó a la capital, “a una vecindad en Paraguay 32 que era la mejor del barrio. Poco después nos cambiamos a Jesús Carranza, a un paso de Tepito. A partir de ese momento, Garibaldi fue el mundo para mí”.

LEER Y ESCRIBIR

El objeto del viaje era estudiar en la academia de San Carlos. No pudo lograrlo y entró al anexo que la Preparatoria tenía en San Pedro y San Pablo. “Asistían sólo alumnos irregulares, mucho mayores que yo. Gracias a ellos conocí muy bien la ciudad. Uno de ellos era boletero en el teatro María Guerrero, también conocido como María Tepache, y nos dejaba entrar de gorra. Veíamos sketches, los mismos de ahora, y a mujeres muy lindas que fingían desvestirse. Me enamoré de una tapatía grandota, bellísima: Lulú Labastida. Sin embargo, lo más importante de mi llegada a la capital es que por primera vez dormí a cincuenta centímetros del suelo, tuve mi primera cama: un vil catre de tijera.”

Por fin ingresó a San Ildefonso, donde conoció a Rafael Solana —un año menor que Efraín pero que desde 1929 colaboraba en El Universal— y a Cristóbal Sáyago. Este amigo rico le prestaba libros. Huerta los copiaba íntegros con su impecable caligrafía e iba a la Biblioteca Iberoamericana. “Allí pasaba todo el tiempo. Leí muchísimo. Todo Valle-Inclán, por ejemplo.”

En la prepa otros adolescentes —Octavio Paz, Manuel Moreno Sánchez, Enrique Ramírez y Ramírez...— sacaban revistas como Barandal y Cuadernos del Valle de México. Huerta no publicó en esas páginas sus primeros textos, sino en La Lucha de Irapuato. Allí dio a conocer en 1932 una sátira contra el presidente municipal y los versos iniciales del futuro autor de Los hombres del alba: un “Poema del Bajío”, cuidadosamente excluido de sus libros:

Llanura sonora, morena de cantos,

llanura con horas que le marca el sol,

un sol tuyo, un sol distinto

que no es de los mares ni las cordilleras,

un sol más perfecto que el tuyo, Bajío,

no lo tiene el cielo de ninguna parte.

Como todos los aspirantes a escritor de esa época, se inscribió en las facultades de Derecho y Filosofía y Letras, con el previsible resultado de no acabar ninguna de las dos carreras. Entre sus profesores recordó siempre a Julio Torri y a Antonio Caso, “un maestro extraordinario. Le entregué un trabajo sobre marxismo y me puso diez. En aquel entonces, el marxismo estaba tan difundido como ahora. Leíamos sobre todo a Mariátegui. Otra lectura obligatoria era Saschka Yegulev, la novela de Andreyev acerca de un terrorista”.

1935

“Al mismo tiempo que mis predilecciones literarias definí mi posición política. Esto último gracias sobre todo a algunos de mis mejores amigos: José Revueltas (lo conocí cuando acababa de regresar de la URSS; desde entonces fuimos entrañables amigos), José Alvarado, Enrique Ramírez y Ramírez, Rodolfo Dorantes. Gracias a él entré en la Federación de Estudiantes Revolucionarios y después en la Juventud Comunista, lo cual significaba estar sambenitado.

“1935 fue un año muy importante para mí, participé en la lucha contra el grupo fascista de los Camisas Doradas, conocí a Rafael Alberti y publiqué Absoluto amor, mi primer libro. Se hizo en la imprenta de Miguel N. Lira, donde editamos poco después nuestra revista, Taller Poético, que nació a iniciativa de Solana. Desgraciadamente sólo pudimos sacar cuatro números. Fue una revista importante, íntegramente dedicada a la poesía, y el grupo mismo era bonito, muchachos pedantes que siempre andaban con un libro bajo el brazo. Ignoro si sólo nos sentíamos o en realidad la gente nos miraba como “poetas malditos”. A nuestro grupo —Rafael, Alberto Quintero Álvarez y yo— se incorporó Octavio Paz, que ya era conocido por “Luna silvestre” y “No pasarán”.

EL NACIONAL

“Inmediatamente después fui como representante estudiantil a un congreso en Yucatán. Iba por unos días y me quedé por varios meses, gracias al poeta Clemente López Trujillo. Dirigía el Diario del Sureste. Me invitó a colaborar. Publiqué mi primer artículo: ‘¿Qué es el fascismo?’ Me pagaron quince pesotes. Esto me dio una idea. De regreso a México me incorporé de lleno al periodismo. Con una carta de recomendación de López Trujillo me presenté ante Héctor Pérez Martínez para ver si me aceptaba en El Nacional. Allí conocí al encargado de las páginas editoriales, Fernando Benítez, que siempre estaba con unas tijeras enormes para recortar y reproducir artículos de La Nación de Buenos Aires.

“El periodismo no me alejó de la poesía ni de la actividad política. La guerra de España fue muy importante para nuestra formación. Andábamos por todas partes arengando a la gente. Fue una época muy difícil. Nos dimos cuenta del peligro que entrañaba el avance nazifascista y previmos la guerra del 39. Me hubiera gustado ir a España. El elegido para el congreso de intelectuales en Valencia fue Octavio. A los veintitrés años ya era un poeta importante.”

Desde las columnas de El Nacional Efraín Huerta se sumó a la batalla contra los Contemporáneos y los consideró “históricamente liquidados”. En 1977, cuarenta años después, me dijo: “Entonces yo era un tonto y un irrespetuoso con los Contemporáneos. Me molestaba mucho su apoliticismo y me pasaba la vida tirándoles en El Nacional, donde ya trabajaba de planta, ganando cien pesos mensuales. Una tarde Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta se presentaron en la oficina de Pérez

Martínez y le pidieron que me convenciera para dejar de atacarlos. Héctor me habló, me hizo reconocer mi error y allí terminó la querella. Luego me volví amigo de Villaurrutia, de Novo y sobre todo de Carlos Pellicer. En aquel asunto me convencí de que la lucha de un solo hombre, en poesía como en cuestiones políticas, no lleva a ninguna parte".

DE GUERRA Y ESPERANZA

En diciembre de 1938 apareció el primer número de Taller, dirigida por Huerta, Paz, Quintero Álvarez y Solana. Publicó entre otros textos importantes el célebre “Retrato de mi madre” de Henestrosa y algunas páginas del entonces todavía inédito “Poeta en Nueva York” de Lorca. Taller resultó el primer terreno de encuentro entre los mexicanos y los escritores del exilio republicano español. Cuando Taller acabó en 1940, Efraín se dedicó de lleno al periodismo. Sin abandonar El Nacional colaboró en El Popular, Excélsior, Esto, y estuvo presente en las grandes publicaciones de Octavio G. Barreda: Letras de México y El Hijo Pródigo.

De esos años proviene su amistad con Pablo Neruda y Luis Enrique Delano. Cuando la hasta entonces invicta trayectoria del ejército nazi fue quebrantada para siempre en Stalingrado, Neruda y Huerta leyeron juntos en público sus poemas conmemorativos de la victoria soviética. Al mismo tiempo, Efraín era crítico de cine, simultáneamente escribía sus Poemas de guerra y esperanza (1943) y otros dedicados a las estrellas “como Anne Stern, una actriz europea, alta, rubia, muy parecida a Veronica Lake. La amaba desde la butaca. Me tenía loco. Después dediqué otros a Dolores del Río, Marina Tamayo, Blanca Estela Pavón. Siempre tuve mucha suerte con las mujeres... sólo con las que eran mis amigas. Una de las mejores fue Carmen Toscano de Moreno Sánchez, siempre generosa conmigo. Una tarde íbamos por Puente de Alvarado. Le conté que deseaba publicar mi libro pero me era imposible por falta de dinero. Llegamos a su casa. Me dijo que la esperara un momentito. Regresó con cincuenta pesos —’Iba a comprarme zapatos pero mejor se los doy para su libro’”.

LOS HOMBRES DEL ALBA

"Vivía en la colonia Guerrero y frecuentaba los cabarets que estaban de moda. A ellos iba toda la gente importante como María Asúnsolo y Fernando Benítez. Aquél era un México distinto, precioso, nada agresivo. Ni siquiera en el Salón México llegué a ver violencia. A la ciudad jamás le tuve miedo."

Sin embargo, Huerta supo ver premonitoriamente sus aspectos sombríos. Los hombres del alba, aparecido en 1944 con un prólogo de Solana, incluye poemas que han pasado a todas las antologías mexicanas: "Declaración de odio", "La muchacha ebria", "Problema del alma".

Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.

A ti, a tus tristes y vulgarísimos burgueses,

a tus chicas de aire, caramelos y films americanos,

a tus juventudes ice cream rellenas de basura,

a tus desenfrenados maricones que devastan

las escuelas, la plaza Garibaldi,

la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán.

No volvió a publicar otro libro hasta que en 1950 salió La rosa primitiva. Seis años después coincidieron Los poemas de viaje y Estrella en alto, que termina con “Avenida Juárez”:

Uno pierde los días, la fuerza y el amor a la patria,

el cálido amor a la mujer cálidamente amada,

la voluntad de vivir, el sueño y el derecho a la ternura...

Fue un acto de valor no suprimir sus elogios a Stalin en aquel momento en que pasó de semidiós a supervillano. En ese punto Huerta no cedió nunca. Medio en serio, medio en dolorida broma, solía decir que él militaba en su partido de un solo hombre: el PSR, “Partido Stalinista Recalcitrante”.

No menos recalcitrante, el antiestalinismo de su gran amigo Octavio Paz —antiestalinismo que comenzó en 1939 con el pacto Hitler-Stalin y no ha dejado de aumentar desde el asesinato de Trotsky en 1940— los situó en campos opuestos. Aunque algunos críticos polarizan nuestra poesía en dos tendencias enemigas representadas por Paz y Huerta, ninguno de los dos peleó contra su compañero de Taller. La última vez que estuvieron juntos fue en un recital en el Palacio de Minería (octubre de 1977). Un abrazo fue el signo público de que la antigua amistad no había acabado. Poco antes, Efraín me dijo: "A Octavio, en serio, lo quiero y lo admiro mucho". Al morir Huerta, Paz declaró a unomásuno: "No sólo colaboramos juntos sino que nos unió siempre una profunda estimación. Es uno de los buenos poetas de México y deja una obra considerable. Su muerte me emociona y me entristece profundamente, en lo personal y por la poesía".

EL COMPROMISO INVARIABLE

Los Poemas prohibidos y de amor, no recopilados hasta 1971, circularon privada pero ampliamente a fines de los cincuenta y principios de los sesenta: “Mi país, oh mi país”, “Elegía de la policía montada”, “Farsa trágica del presidente que quería una isla”, “La raíz amarga”, vibrantes respuestas a la historia nacional y continental.

Su cotidiana labor periodística siguió a lo largo de estos años y hasta el fin. “El periodismo me encanta, me fascina, me resulta tan placentero como escribir poesía. Me siento dichoso cuando escribo algo que me gusta. Escriba una cosa o la otra, mi compromiso es invariable. Un escritor sin ideas políticas es un hombre hueco. Me sentiría deshuesado si no tuviera convicciones políticas. Algo muy semejante experimentaría si no tuviese un amor. Muchos poetas temen al género erótico. A mí, en cambio, me fascina. Creo que el erotismo es la sublimación del ser humano.”

CON LOS BRAZOS ABIERTOS

La tercera y última etapa de Efraín Huerta comenzó en 1963 con “El Tajín”, que algunos consideran su mejor poema, aparecido en las ediciones de Pájaro Cascabel, la revista que animó con su segunda esposa, la poeta Thelma Nava. En 1968 la editorial Joaquín Mortiz recopiló su Poesía escrita a partir de 1935. Fue el redescubrimiento de Efraín Huerta que en la siguiente década recibió toda clase de recompensas literarias. Ninguna, ni siquiera el Premio Nacional de Literatura, fue tan importante para él como ser querido y frecuentado por los jóvenes.

“Mi vida está llena de triunfos y derrotas.” En esos mismos años logró imponerse heroicamente a los estragos de un cáncer que lo dejó sin voz, a él para quien la conversación era una de las mejores cosas de la vida. Aprendió a hablar de nuevo y convirtió en victoria esa injustísima derrota: “Lejos de limitarme, hoy me permite vivir tres, cuatro, cinco vidas simultáneamente”.

No abandonó su colaboración en el Diario de México ni en El Gallo Ilustrado, suplemento de El Día, y su producción poética creció en los últimos años: Los eróticos y otros poemas (1974), Circuito interior (1977), Cincuenta poemínimos (1979), Transa poética (1980), Estampida de poemínimos, Amor, patria mía (1981), así como dos primeras antologías de su prosa.

El poemínimo fue su aportación personal al vasto repertorio de subgéneros que sólo existen en lengua castellana. Tuvo cientos de imitadores y hasta de falsificadores. Nadie logró su agudeza ni su naturalidad. Tampoco su actividad política decayó en los últimos años. Sin militar en ningún partido, apoyó todas las causas populares, en especial las revoluciones nicaragüense y salvadoreña.

Hubiera cumplido sesenta y ocho años el 16 de junio. El último día de enero, Efraín Huerta sufrió un paro cardiaco y murió en la mañana del 3 de febrero. Su amigo el poeta Enrique Fierro observó que su velorio congregó a personas que en ninguna otra ocasión se hubieran reunido y probablemente no volverán a estar bajo el mismo techo jamás. Fue una prueba del afecto que supo despertar en todos los que lo trataron.

Aquella tarde en que concluimos la entrevista, Efraín Huerta me acompañó hasta la calle. Iba despacio, sonriente, demorándose, dejando que lo envolvieran la luz y el calor de junio, como el cariño con que lo saludaban la dueña de la miscelánea, las trabajadoras domésticas, los niños.

No quise, no pude verlo muerto. Lo imagino aspirando el aroma de las gardenias, la primera flor que, según me dijo, conoció en su vida. No me lo represento inmóvil para siempre sino, como en su poema de 1956 “Los sueños”, “penetrando en el alba, / con los brazos abiertos al corazón del mundo”.

ÁLVARO MUTIS

(1981)

SIEMPRE QUE RECUERDO a Álvaro Mutis lo primero que me asalta es el sonido de su voz, de la risa que de alguna manera lo llena todo con olor a café, ilumina el mundo con los matices de un trópico tan imaginario como real, tan soñado como vivido. Pero la euforia de Mutis es algo más que una prueba de su infinita generosidad: es otro recurso literario para ocultarse, para seguir libremente en su búsqueda de la palabra y llevar hasta sus últimas consecuencias su compromiso con la poesía, "esa moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones".

Desbordado en la conversación, Mutis es más que riguroso en la escritura. Para él, cada verso ha de ser producto de largas reflexiones. La consecuencia de este principio es una obra pequeña que si bien cabe en un solo tomo —Suma de Maqroll el Gaviero— permite infinitas lecturas y en cada una de ellas se transforma en algo distinto, enriquecedor, nuevo: es como un mar, cambiante y permanente.

A ese volumen, que comprende toda la producción poética de Mutis desde 1948 hasta 1970, acaba de sumarse Caravansary (FCE). El título es una palabra inglesa que alude a un refugio para las caravanas de comerciantes que cruzan el desierto. Allí los mercaderes reposan y exhiben sus productos. Después de una larga travesía, de un prolongado silencio, Mutis vuelve a refugiarse en sus obsesiones: la destrucción, el desgaste, lo efímero. Por eso, a través de las prosas y versos de

Caravansary volvemos a escuchar la voz de Maqroll el Gaviero, que es el eco y el silencio del poeta.

—Caravansary es la terminación de un libro que había quedado en suspenso, inconcluso: la Reseña de los hospitales de ultramar. No siempre tuve la ilusión de terminar ese libro, significativo para mí porque es el que reúne con más eficacia, riqueza, exactitud, los elementos básicos de mi vida, los pasajes de la tierra caliente, los viajes, la destrucción, el trópico, el erotismo y la muerte mezclados con la enfermedad. Allí me refiero muy concretamente al uso, mejor dicho al desgaste que sufren a cada minuto los seres y las cosas. Mis viejos temas reaparecen aquí, lo mismo que se escucha la voz del Gaviero, aun en donde hay alusiones directas.

—En Caravansary dices: "Hay que desconfiar de la serenidad con que estas hojas esperan su inevitable caída, su vocación de polvo y nada". Por mi parte, desconfío de la serenidad con que hablas de un libro inconcluso. Imagino que para un escritor la sola idea de que esa obra sin terminar existe debe ser algo terrible.

—Sí, es obsesionante. En este caso la palabra "inconcluso" significa nada más que Caravansary era un libro que había venido trabajando durante mucho tiempo y en el año sesenta lo suspendí. En cuanto a mi relación con la escritura, te diré que trabajo muy lentamente. Mi labor más intensa la hago dentro de mí mismo, en la alquimia interior, que puede durar varios años. Por eso he dicho que cuando me siento a redactar un poema ya casi está escrito de antemano. En aeropuertos, aviones, cuartos de hotel —sitios donde transcurre la mayor parte de mi vida— escribo en pedacitos de papel frases, claves que organizo más tarde y son el origen de un poema. Estas notas son el único trabajo de escritura previo, lo cual de ninguna manera significa que crea en la inspiración. Jamás la he conocido y nunca he publicado nada en forma repentina.

Respecto a mi poesía, opino lo mismo que Pablo Neruda: “Mis criaturas nacen de un largo rechazo”.

—Por la forma en que están construidos, por algunas frases, por el tono mismo de varios textos que incluyes en Caravansary, uno piensa en ciertos cuentos orientales, en relatos chinos...

—No tengo mucho conocimiento de la literatura china. Con excepción de todo lo que se refiere a lo samurai o al código de los samurais, nunca me he interesado por lo chino o lo japonés. Lo que hay en Caravansary es un eco del Medio Oriente persa, pero aun esa influencia es remota. Me fascina el Oriente Medio, el mundo islámico; pero insisto en que esas preferencias se reflejan muy tangencialmente en mi obra.

—Háblame de tu alquimia interior.

—Lo que entiendo por alquimia es el trabajo lento de memoria, de elaboración interior que realizo en la soledad de esos cuartos de hotel y esos aeropuertos a los que antes aludí. Respecto a mi trabajo soy obsesivo: cuando empiezo a idear un poema ya no lo suelto, vuelvo constantemente a él para enriquecerlo o depurarlo. Por eso dije que cuando escribo uno, prácticamente está hecho desde mucho antes. El proceso que va de la idea a la escritura puede prolongarse meses, años.

A LA SOMBRA DE LA MEMORIA

—Mencionaste a la memoria como elemento importante de tu alquimia.

—Como buen lector de Marcel Proust, como devoto suyo, me entrego plenamente a los trabajos de la memoria. Vivo sumergido en el recuerdo de los breves años de mi juventud, etapa en que se tienen esas percepciones y experiencias únicas que constituyen el equipaje con el cual vamos a pasar el resto de nuestra vida. Pienso, por ejemplo, en las vacaciones que pasaba en la finca cafetalera de mis padres, allá en el departamento de Tolimán, en Colombia; pienso en los regresos a Europa, al colegio; en las vacaciones en la costa de Bélgica, en Ostende y Amberes.

—En el equipaje donde llevas tus experiencias personales debes de haber puesto también los nombres de algunos autores descubiertos en esa época de tu vida.

—Desde luego que sí. Allí están Julio Verne, Carl Miles, las novelas policiacas que todos hemos leído en la juventud, las Memorias de ultratumba de Chateaubriand. Está todo ese río, ese torrente de lecturas donde se mezclan los nombres de Stendhal o Bacon con los de los escritores de quinta clase, pero que por alguna razón misteriosa te impactan. Debo decirte que en el nivel más elevado de mis lecturas, me impresionó muchísimo Dickens: tiene una magia difícil de establecer, narra con una maestría que nadie más posee. Dickens crea un mundo imaginario a partir de elementos reales que —fuera de ser el

antecedente directo de Kafka— puede considerarse uno de los grandes milagros de la escritura.

—¿Dickens fue el autor que más influyó sobre ti?

—Después apareció mi lectura más importante, el que posiblemente me llevó a escribir: Joseph Conrad.

—¿Joseph Conrad también te hizo pecador y viajero?

—Desde luego. Lo descubrí solito en la biblioteca del Colegio Saint Michel, en Bruselas. Entonces yo tenía once años y me golpearon muy fuerte los Cuentos de inquietud. En algunos encontré esos elementos de destrucción y de trópico que coinciden con mis experiencias reales en la tierra caliente, mis primeros suelos.

—Un escritor europeo te identifica más con el trópico americano. Esta circunstancia debió dar un sentido muy especial a la mudanza de un continente a otro. ¿Cómo era para ti, por ejemplo, el cambio del trópico al medio europeo?

—Fue maravilloso, una experiencia muy intensa. Como sabes, pasé mi niñez en Bruselas, pero siempre iba de vacaciones a Colombia. Quizás entonces viví allí menos tiempo, pero era mi tierra, la tierra caliente. Lo demás es superpuesto, una flat land que a nadie le gusta. Me fascinan las

landas europeas, pero mi sitio, el lugar al que pertenezco, está entre árboles en la selva americana, que siempre despide aroma de humedad.

—¿Qué ocurre cuando, de regreso a Europa, te encuentras con paisajes tropicales, sin ese aroma del que me hablas?

—Soy feliz disfrutando de ese otro paisaje que está lleno de serenidad, perfectamente formado, repleto con la belleza delirante de la arquitectura gótica y la pintura flamenca. Me encantan los puertos, como Amberes por ejemplo; sin embargo, siempre he tenido la suerte de vivir en ciudades del interior: Bogotá, México.

EL SILENCIO DEL POETA

—Veo que sólo el Gaviero no se aparta de esos puertos que mencionas. ¿Eso vuelve más intensa tu relación con él?

—También eso. Pero el Gaviero es todo lo que no he sido y también lo que he sido y no he confesado, todo lo que quiero ser, todo lo que debí ser y no fui. El Gaviero es un trabajo, es mi gloria.

—¿Cuál de los dos es el dueño de la sabiduría?

—Tendría que hablar con él para saberlo; pero estoy contento de oír que lo consideras sabio nada más porque tiene la costumbre de escribir. Esos fragmentos no son poesía ni nada: son pedazos de su vida que se arranca con sudor y trabajo. Yo lo sé porque lo oigo, lo siento, como si estuviera aquí, enfrente de mí.

—¿Tiene sombra el Gaviero?

—Cómo no: es oscura, densa, porque él es un hombre de largas quietudes.

—¿La quietud lo hace silencioso?

—El silencio del Gaviero es el de quien sueña despierto.

—El Gaviero sueña, consciente de que los sueños nunca se realizan.

—Claro, por eso sueña. Él sabe también que lo único que vale la pena es lo que no se realiza. Lo que realizamos siempre será un error.

—¿Hasta la escritura?

—La escritura es sólo el testimonio trágico de ese error.

—En cierto sentido el error es la oscuridad, el fracaso, la falta de armonía. A partir de eso, ¿qué es para ti un escritor?

—Los escritores son seres que llegan a grandes e inútiles certezas; son los sabios que rechazan esa puerilidad sospechosa y gris que es la realidad. Pero ése es su oficio, volver constantemente sobre el tema. En eso se parecen a los santos y a los héroes, los únicos que siempre vuelven a hacer lo mismo.

—Para ti, ¿cuál es el error, cuál es el pecado?

—Los errores son los hechos que van contra la corriente natural de la vida. Yo diría que ése es el gran pecado. Pecado es todo lo que canaliza, limita, regula, ordena. Allí está el mal. Para librarse de él hay que vivir sumido en el misterio. Por eso soy monárquico.

—Siento que tu monarquía es más bien anarquía.

—Ésa es una apreciación completamente superficial y equivocada. La gente de izquierda —con la seguridad que sólo ella tiene— opina que mi monarquismo es una expresión anárquica. Al decir esto creo que sólo se quedan en la superficie, como siempre. Los reaccionarios somos los que nos resolvemos a franquear las puertas que siguen a esas explicaciones fáciles, racionales, automáticas, de la izquierda infalible.

—La relectura es también una manera de infalibilidad. ¿Guardas notas de ellas?

—No conservo notas ni subrayo libros. Recuerdo palabras y frases de lo que releo, que es mucho.

—Esos autores a los que vuelves constantemente son para ti una especie de círculo de amigos.

—Exactamente. Sostengo campañas perennes por Proust, Baudelaire, Dickens, Conrad, Mauriac, Cervantes, Antonio Machado.

—¿La relectura te interesa en la medida en que es un reencuentro?

—Tal vez, pero sobre todo porque es estar siempre en los caminos ciertos. Son autores con los que ya tengo una seguridad.

—La necesidad de esa certeza me parece contradictoria con tu rechazo a todo lo que canaliza, fija...

—No, es congruente en el sentido en que viajar es ver cosas siempre nuevas, es buscar certezas para vivir decentemente.

—¿Cuáles son tus certezas?

—Sólo tengo dos: que los reyes están ungidos por Dios para gobernar a los hombres y que un día todos los poetas nos iremos al cielo.

—¿Y a quién coronas por rey?: ¿a un poeta?

—No, hablo de un rey verdadero, como Juan Carlos I de España, de tan espléndida memoria, como Fernando II o Carlos V. Sé que todo esto parece anacrónico pero es culpa de Cronos y no mía. Si los tiempos no están para reyes, malos tiempos. Pero yo no estoy equivocado. Por eso he repetido últimamente que mi vida política y mi experiencia política terminó allí donde el poder del Sacro Imperio Romano Germánico se doblegó ante el poder temporal de la Iglesia.

—Ese mundo supone un orden fijado por la divinidad. Pensé que para ti era difícil aceptar imposiciones.

—No abomino el orden, lo que no acepto son los órdenes inferiores hechos por burócratas y vivillos. Acepto sólo las leyes que son de origen sagrado y mítico. Sí, eso lo acepto con veneración.

—También aceptas el poder de las palabras. En cierta forma los poetas también ejercen el poder.

—Los poetas somos un factor de desorden, por eso Platón nos eliminó de su República. Está bien: a mí no me habría gustado vivir allí porque equivaldría a encontrarme en un régimen totalitario.

SOLO A DOS VOCES

—Hay momentos en que se confunden las voces y no sé si hablas tú o el Gaviero. En todo caso creo que ambos pecan de soberbia.

—Al Gaviero la vida lo ha golpeado mucho. Tal vez su mayor pecado haya sido cometer cierto descuido con las mujeres: las toma y se va. Ésa es la causa de su sentimiento de culpa.

—Precisamente ahora lo imaginé junto al muro donde escribe sus frases. Entre ese punto y el precipicio, está sitiado.

—El Gaviero escribe lo que busca. Ahora a mí también me ocurrió lo que a ti: oigo sus frases como si fueran las últimas. Terminar un ciclo es importante. Aparentemente ya cerré el del Gaviero, pero es difícil asegurarlo porque... pueden aparecer otros papeles. Hay tantas historias sobre su vida que nunca se sabe nada, excepto que murió. Esto no excluye la posibilidad de que pueda haber otra muerte del Gaviero.

—¿Cuántas veces puede morir un hombre?

—Muchas. Más de las que él mismo sospecha. Concluir un libro, un trabajo, produce una sensación de muerte. Todo trabajo de creación —concretamente poética— es un proceso mortal. A medida que va dejando

esos testimonios el poeta va muriendo y nada lo revive. Va decayendo. Creo que por eso Rimbaud murió tan joven.

—Entonces la escritura es un acto suicida.

—Sí lo es. Vas dejando enterrados pedazos de ti mismo y en muchos de ellos están la sustancia y la clave que te habría permitido vivir más.

—¿Qué es la vida para un poeta como tú?

—Un fracaso. Es una obviedad definirla así, pero te diré que la vida es un proceso de muerte. Se escribe para que la última muerte no nos aterre tanto, para exorcizar ciertos demonios que nos pueden hacer bastante horribles nuestros últimos momentos en la tierra.

—El peor de todos esos demonios ¿es la soledad?

—No, la soledad es una bendición y justamente yo pensaría que se trata de llegar a una situación de despojo y de serenidad que nos permita morir solos sin perturbar a nadie. Creo que en el último momento desfilarán todas nuestras prosas en una especie de caravana instantánea y vertiginosa. Esa caravana nos llevará al cielo para que veamos a Dios.

—¿Y qué sucederá con las mujeres que no somos poetas?

—Las mujeres no tienen problemas. Poseen una sabiduría tan extraordinaria que no necesitan trucos: se hablan de tú con Dios... y conste que eso lo han hecho incluso algunas feministas.

—¿Qué significará para ti encontrarte en presencia de Dios?

—Verlo será mi último poema.

SERGIO PITOL

(1981)

HACE MUCHOS AÑOS que conozco a Sergio Pitol, pero no recuerdo una sola conversación entre nosotros. A cada encuentro las bromas marcaban una distancia, disfrazando un temor inexplicable que ahora sé mutuo. Un día Pitol comenzó a viajar. Por cartas, traducciones y sobre todo cuentos lo sabíamos en Roma, en Varsovia, en Pekín, en Barcelona, en Belgrado, en Moscú...

Hace un año volví a encontrarlo de magnífico humor y aspecto. No me habló de sus planes, pero al poco tiempo supe que había vuelto a instalarse en México. Hoy comparte con José Luis Martínez Hernández la Subdirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Para demostrarnos que su trabajo como funcionario hace todo, menos alejarlo de la literatura, comenzó a darnos magníficos artículos sobre literatura rusa, traducciones y ahora la publicación de Asimetrías (Textos de Humanidades, UNAM), una antología personal de sus cuentos escritos entre 1957 y 1979.

Las páginas y los personajes de ese libro de alguna manera conspiran a mi favor y hacen posible el encuentro real con Pitol. Lo visito en su casa, en el edificio de ladrillo rojo que aparece en Salamandra (1918) y La cabeza de la hidra (1978) y es para muchos de nosotros una aproximación a los castillos habitados por fantasmas. Desde que abro la puerta respiro un aire diferente, noto una luz distinta a la que inunda la

plaza Rio de Janeiro a la que —como ocurre con tantos otros sitios queridos— acabarán asfixiando los autos.

La escalera es sombría. Los ecos de la vida que transcurre en los departamentos llegan muy mitigados, espectrales. En el último piso hay una puerta abierta. Sonriente, hojeando un libro, me aguarda Sergio Pitol.

La sensación de que estoy en algún lugar impreciso, desprendida de mis propias raíces, se acentúa cuando veo el cuadro de Soriano fechado en 1957: es una especie de ola, un túnel de infinito, dispuesta a cerrarse sobre sí misma. En otros muros están los amigos, los pintores admirados: Rojo, Gerszo, Gironella... Pasamos a un cuarto más pequeño. Al entrar veo sobre el escritorio de abedul una fotografía de Virginia Woolf y encima, casi en ángulo, dos cuadros magníficos. Un Lam misterioso y primitivo. Junto a él otro Soriano donde un pájaro azul canta en silencio, contemplando un tiesto de flores. Con entusiasmo, Pitol me asegura que "este rincón es el centro de mi casa, es la casa en sí. Aquí me siento feliz, fascinado, seguro". Me vuelvo hacia otro muro, desde el cual parece observarnos una rata gris: "Es de Rafael Coronel. Él me regaló el cuadro, que por cierto fue el primero que tuve. Esa rata me fascina por la luz tan extraña que tiene en la frente. Mira la cola: parece la soga de un ahorcado".

Cuando observo de nuevo el escritorio noto un cambio: el retrato de la Woolf ya no está. Descubro los tomos de sus obras, sus diarios y, custodiándola, a Dickens y a Thomas Mann.

LEJANO RUMOR DEL MAR

Mientras ocupo mi sitio frente a una ventana que da hacia un muro gris y desnudo, pienso en unas líneas de Chéjov: “La casa de un hombre ordenado debe, como los barcos, no tener nada superfluo, ni mujeres, ni niños, ni trapos, ni utensilios de cocina”.

—Asimetrías es un volumen muy armonioso, realmente da idea de lo que es tu obra. ¿Fue difícil para ti organizarlo?

—Todo ocurrió inesperadamente. Una mañana visité a Margarita García Flores. Me propuso la publicación de un libro. Me gustó la idea pero en esos momentos no podía ofrecerle más que una traducción o la antología. Opté por esto último. La organicé en dos días. Desde el principio decidí incluir únicamente los cuentos que más me gustó escribir. Al releerlos veo que en el fondo tienen una serie de líneas subterráneas que los agrupan, dándoles cierta unidad. De este modo, Asimetrías podrá ser la autobiografía o la constancia literaria de mis últimos veinte años, desde los cuentos que recorren la tierra caliente de Veracruz hasta los que significan el primer enfrentamiento con el mundo externo.

—Y ¿qué sensación te produjo la relectura de tu propia obra?

—No me costó ningún trabajo hacerla. Si algunos textos me irritaron no fueron los primeros sino los más recientes, los que aún no se pierden en el tiempo. Mientras trabajo en un texto tengo gran entusiasmo, gusto, curiosidad. Después los cuentos me resultan alambicados, como que no me reconozco en ellos. Eso explica que me identifique más con los escritos hace quince años que con otros, más inmediatos.

—Recuerdo a tu personaje Victorio Ferri: desde su lecho de enfermo se congracia con su padre, lo conquista, contándole cuanto ve y escucha a su alrededor. ¿Es ésta la mecánica del escritor?

—Cuando escribí aquella historia no era consciente de esa transmutación de la narración, es decir, de que siempre cuento lo que alguien le narra a otro. Este mecanismo se ha vuelto obsesivo en los últimos años. Tengo imágenes que van delineándose y sólo adquieren forma precisa cuando encuentro a un posible narrador a quien se las han descrito. La literatura que más me apasiona es aquella donde el relato se va definiendo según el filtro por el que pasa, se tiñe de las pasiones de cada narrador hasta que la trama llega a ser un tejido perdedizo.

—Frente a ese tipo de relato, el lector es el último escritor.

—Desde luego. El lector tiene que participar y convertirse, en cierta forma, en el último narrador capaz de recapturar toda la historia.

“NOCTURNO DE BUJARA”

—Como escritor y finalmente como lector eres en cierta forma un personaje de tus cuentos; sin embargo, casi nunca usas la primera persona.

—Es cierto, y si existe se da en forma neutra, insípida y transparente, de modo que permita que las otras voces se escuchen y luzcan más. En el último relato que escribí, “Nocturno de Bujara”, hice algo que siempre quise realizar: integrar la primera persona con otras voces y convertirla en un narrador objetivo. En este cuento relato un viaje que hago a Bujara con una pareja de amigos que van a casarse. Hay una serie de fragmentos que tratan de formar un relato objetivo simplísimo de ciertas ceremonias nupciales que vi; a la vez hago énfasis en determinadas claves que me permiten meter un relato semi-imaginario que se remonta a conversaciones que sostuve hace quince años con Juan Manuel Torres en un café de Varsovia. La tensión que produce el choque de este recuerdo con la relación del viaje por el Asia central integra el cuerpo del relato.

—Por lo que me dices, antes de escribir tus cuentos de alguna manera los escuchas.

—Así es. Viene ese proceso alquímico en que entra una gran parte de elementos inconscientes, subliminales, que yacen en alguna parte de nosotros, que aparentemente no tienen importancia pero que por razones misteriosas —en el sentido estricto de la palabra— quince o

treinta años después aparecen vivísimos y se vuelven de tal manera poderosos que tienes que escribir sobre ellos porque son más vivos que cualquier presencia o conversación presente. Mi literatura está fundamentalmente tejida de recuerdos. No, ésta no es una virtud, es una deformación. Algunos críticos han dicho que siempre hablo de hechos pasados definitivamente concluidos. Es cierto: mi proceso creativo está muy ligado a la atención que le presto a las evocaciones. Busco el pasado y lo alimento.

OBSESIONES Y REFLEXIONES

—Llamas obsesión a tu interés por el pasado.

—Cuando un recuerdo remoto se comunica con otros, se me vuelve impostergable la necesidad de escribir sobre él. Entonces salgo a pasear el fin de semana, siempre hacia un lugar desconocido. Me alojo directamente en un cuarto de hotel y escribo varias horas hasta que todo cuaja, hasta que sé exactamente adónde voy y cómo va a terminar la historia. Cuando termino ese primer borrador salgo a conocer la ciudad, recorro las calles, observo a la gente. Cuanto descubro enriquece la historia sobre la que estoy trabajando aun cuando el ambiente que me circunda sea completamente ajeno al de mi historia. Sólo vuelvo a mi casa cuando termino ese borrador, que representa la parte más ardua de mi trabajo. Si no pongo la palabra "fin", siento que estoy hundido porque cualquier intento de continuación posterior ya no se concreta. Ya en mi casa, retomados mis hábitos, devuelto al contacto con mi rutina de trabajo y mis amigos, puedo trabajar en horas sueltas, reorganizar párrafos, reescribir, volver una y otra vez sobre el texto.

TRAS LA HUELLA DEL TIEMPO

—Todo el proceso de tu trabajo te convierte en una especie de "rastreador". Sales tras una personalidad que presientes e intuyes y necesitas materializar. Es curioso que sólo puedas encontrarla en una ciudad desconocida.

—Creo que esto se debe a que en el momento en que salgo de mi casa y de mis hábitos puedo ver, con toda nitidez, a los personajes que imagino. Allí, en ese medio del todo desconocido, me despersonalizo y me convierto sólo en un vehículo.

—Tus personajes son muy precisos y sin embargo casi nunca das su descripción detallada.

—En el cuento "Mefisto" no hay descripción del personaje femenino. No obstante sí lo veo físicamente. Para concretar a este personaje recordé a una amiga mía, la potencié y la idealicé. Llegué a verla tan nítidamente que hasta puedo asegurar que es una mujer de caderas estrechas. Creo que son innecesarias las descripciones muy detalladas de los personajes. Definirlos a través de unos cuantos rasgos los vuelve más vivos y hasta más reales. Piensa en Matisse, por ejemplo: te da tres líneas, dos colores fundamentales y con esto produce todo un ambiente. Así, mis personajes no tienen un rostro preciso, pero los conozco y creo que los lectores los reconocen.

—¿Por qué son tan importantes para tu escritura los cuartos de hotel?

—Representan la vaciedad de mis circunstancias. Allí me vacío de todo y puedo imaginar con más libertad que si estuviera mirando calles, casas, ríos, gente. En la ausencia de elementos sentimentales, en la falta de apoyos visuales produzco muchas cosas. Luego —como te dije— cuando salgo a la calle veo, oigo, establezco una muy especial relación humana. Cuando pienso en estos cuartos de hotel, imagino inevitablemente las ciudades donde he vivido y que de alguna manera representan el aislamiento en sí.

LOS ESPEJISMOS DEL INVIERNO

—Vas a los países de la nieve, donde además del idioma te aísla el clima.

—Sí, pero aun cuando voy a Barcelona procuro irme a los lugares más remotos. Si estoy en Moscú, procuro irme a lugares rarísimos donde toda esta falta de asideros me permite evocar mundos enteros. Mis recuerdos se avivan en el choque del mundo desconocido y el otro, al que pertenezco.

En este sentido, el año pasado me ocurrió algo extraordinario. En Moscú caían unas nevadas tremendas. Una mañana llamó el teléfono. Contesté: oí la voz de una señora que hacía más de cuarenta años que no escuchaba. Sí, la conocí cuando tenía seis o siete años. Al principio la voz no me produjo ninguna emoción. Hicimos una cita para encontrarnos esa tarde en un restorán. Lo que sentía ante la proximidad del encuentro no era emoción sino curiosidad, ya que esa señora es una persona muy ligada a mi familia: ella estuvo acompañándonos en Potrero cuando murió mi madre.

Pasó la mañana, hice mi trabajo y al mediodía pedí el coche para ir a reunirme con mi amiga. Desde la ventanilla podía ver el espectáculo maravilloso de la nieve cayendo sobre el río Moscú, bañando la ciudad antigua que data del siglo XVII y es bellísima. Y de pronto, sobre aquel paisaje infinitamente blanco y lunar, vi el Atoyac, los manglares, los árboles de naranjo, sentí el aroma de la tierra caliente. En la nevada más feroz se dibujó Potrero, que es un horno. Entonces no tuve siquiera que

cerrar los ojos para imaginarme la comida que se sirvió el día del velorio de mi madre, la ropa que llevaba mi padre, los rumores de la gente que nos acompañó aquella noche, llena de espanto. Sí, sobre la tela blanca de la nieve dibujé, más precisa que nunca, mi infancia.

—En este juego de percepciones y recuerdos, ¿entran también tus sueños?

—Están presentes en visiones como la que te describí. Ese fin de semana me fui a una ciudad de Ucrania. Reproduje todo el mecanismo de mi escritura y redacté el primer capítulo de la novela en que describo el ambiente de mi infancia. Estoy seguro de que si hubiera vivido todo el tiempo en Potrero no habría tenido una conciencia tan viva, tan fuerte, de los olores, de la naturaleza, de los rostros de quienes fueron mis amigos de infancia.

—Primero intentas que el invierno te proteja del trópico y luego vas y lo recreas allí.

—El invierno me protege de la naturaleza y de muchas otras cosas. En esos climas uno casi no sale a la calle, reflexiona mucho antes de decidir si afrontará la nevada para ver una obra de teatro o una exposición. Así que, al menos yo, en cierta forma me quedo sitiado; protegido contra la naturaleza, que es mi infancia y que tarde o temprano se me representa.

LOS RÍOS PROFUNDOS

—Si ahora mismo tuvieras que comenzar la novela de Potrero, ¿con qué frase la iniciarías?

—No lo sé. Ahora estoy demasiado cerca de todo eso, pero creo que empezaría hablando del río, en parte porque en él se ahogó mi madre, pero también porque en él adquirí mi primera sensación de libertad, de desprendimiento. Me emociona recordar lo que sentí cuando logré flotar por vez primera. Ese desprendimiento de la tierra fue como un milagro. Es curioso, pero en casi todas las ciudades donde he vivido hay un río.

Sí, comenzaría mi novela refiriéndome al río, al ruido del agua contra la piedra y sobre todo al limo: al olor de la tierra maltratada. Fui niño en plena época de la guerra, cuando apenas terminaba el periodo cardenista. Mi familia es italiana. La vida de los niños y los adultos me parecían absolutamente contradictorias porque mientras nosotros éramos felices los mayores estaban siempre preocupados, hablando de la guerra, de los problemas sindicales —Potrero era un ingenio y tenía un sindicato poderoso—, de la expropiación de la tierra. Todo lo que inquietaba a los adultos era para nosotros extraño, ajeno. Yo iba a la escuela socialista donde en primero y segundo año nos hablaban de la guerra española y se cantaba La Internacional.

—¿Quién era la presencia más fuerte de esos años?

—Mi abuela italiana. Era una mujer muy inteligente y lectora ávida de novelas: Galdós, Anatole France... No fui un niño sano. Aquella zona es palúdica, así que padecía fiebres que me tumbaban en la cama por largo tiempo. A través de mi abuela y de la enfermedad descubrí el mundo de la lectura. A los doce años leí Guerra y paz que publicó la editorial Málaga. Luego, en Moscú, la releí y encontré en la novela muchas cosas que no había notado. Creo que en mi primera lectura de Guerra y paz no entendí mucho, pero la impresión que me produjo fue tan fuerte que nunca olvidé el gran cuadro de la salida de los Rostov de Moscú.

—Al descubrir los libros durante la enfermedad, ¿no acabaste relacionando la literatura con un proceso morboso?

—Tal vez sí, aunque no sé si esto se debe también a la influencia de Thomas Mann. Creo que la literatura es el reflejo de la parte no optimista, no "heroica" de la humanidad. Las personas con salud de roble no piensan en escribir: hacen deporte, son actores de cine o ejecutivos muy prósperos. Para quienes en la economía de sus vidas vivir o sobrevivir es fundamental, para los enfermos lo único posible es el pensamiento, la reflexión.

—Me parece que el invierno reproduce para ti, en cierto sentido, la atmósfera de la enfermedad y te impulsa a esa reflexión más profunda que es la escritura.

—Es cierto. En el invierno de esos países la gente sana se va a hacer esquí a la montaña o a jugar en la nieve. A mí me fascina la nieve, sus tormentas, sus derrumbes, pero me gusta verla desde un interior donde

haya libros, fuego. También me gusta ver la nieve desde un carro del ferrocarril.

LAS PRIMERAS LETRAS

—¿Cuándo sentiste por vez primera la necesidad de escribir?

—Creo que a mí, y a todo el mundo, el primer verso o párrafo nos viene como resultado de una herida emocional, que puede ser exultante (la contemplación del mar, la experiencia amorosa), o bien del sentimiento de desastre, de una decepción. Salir de la pubertad y darte cuenta de que no eres la medida de todas las cosas resulta algo tremendo: tomas conciencia de que no eres un héroe.

—Pero tú no tratas de compensarte mediante tus narraciones. Tus personajes no son heroicos.

—Borges dice que lo extraordinario de Bernard Shaw estriba en que él fue el primero o el único gran escritor de nuestro tiempo que creó héroes y que exaltó a los héroes. En general, la novela —y eso lo han dicho mucho los críticos— es una gran venganza, una acusación tácita al mundo de los héroes.

—¿Quiénes fueron tus héroes?

—Básicamente los hombres políticos, pero de una manera abstracta. Mi dosis de admiración tiene sus parquedades. Ayer leí una frase de E. M.

Forster que me impresionó mucho: “El culto del héroe es un vicio peligroso. Desconfía de los grandes hombres por el desierto de uniformidad que producen en torno suyo, acompañado a menudo de un estanque de sangre”. Mi héroe es el género humano. Hablo en serio. Es fácil decir que la mayoría es vulgar y estúpida, que todos nos hemos equivocado de destino. Pero reflexiona, por ejemplo, en la invención del lenguaje. Basta pensar que hubo alguien que inventó la a para reconciliarme con el mundo. Pensar en esto me produce tanto placer que entonces siento que vale la pena levantarse cada mañana, hacer cosas. Sí, la letra a es un triunfo del género humano.

—¿Qué fue lo primero que escribiste?

—Poemas, como creo que lo hace todo el mundo. La poesía es la literatura por excelencia, es la forma de trascender la lección escolar. En Córdoba había un grupo de teatro que ensayaba una obra de no sé quién: La montería. Yo siempre procuraba ir a los ensayos. No sé si era en verso o si a mí me sonaba raro aquel lenguaje, pero nunca antes había oído hablar a nadie como en la obra. Después de asistir a varios ensayos llegué a mi casa y escribí un poema que he perdido. Soy un escritor tardío. A los dieciocho años volví a escribir poemas. Quizá no eran buenos, pero me sirvieron para darme cuenta de que mi destino era ser escritor. Me enfrenté definitivamente a esto en mi primer viaje largo a Venezuela.

De niño siempre tuve la afición por los viajes, cosa que heredé de mis lecturas de Julio Verne. También leí las vidas de misioneros y exploradores en África. Esto me apasionaba. Hasta los dieciocho años logré hacer mi primer viaje largo. Estaba en segundo de leyes. Yo y mi grupo de amigos —Luis Prieto y Lupina Mendoza, entre otros— decidimos ir a la India. Entonces comencé a escribir artículos sobre

Tagore que me publicaron en el Diorama de Excélsior. Por más esfuerzos que hicimos, el viaje no se materializó. Yo seguí con la idea de irme. Propuse un viaje a Caracas, adonde iba a visitar a una amiga. Todos desistieron y yo hice el viaje solo. Viajé tres meses con mis libros de poesía: Góngora, Gorostiza. De novelas creo que llevaba a Lawrence y las novelas policiacas de El Séptimo Círculo.

Durante la travesía en barco —de aquí a Brownsville, La Habana, Curazao, La Guaira— escribí muchos poemas impresionado por el mar. Pero lo mejor de todo era la sensación maravillosa de estar solo, sintiéndome perdido en Houston o en Nueva Orleans. Allí lo descubrí todo sin ningún asidero.

EJERCICIOS DE ESPAÑOL

—¿Qué ha aportado a tu obra narrativa tu admirable trabajo de traductor?

—En el fondo ese enfrentamiento constante con otras lenguas me ha permitido encontrar un estilo que no es individual. Quizá la influencia de los idiomas extranjeros es muy subterránea, pero me ha dado ciertos giros musicales, cierto ritmo. Conozco varios idiomas, pero fuera del italiano nunca he llegado a dominar ninguno. Puedo escribir una nota o un oficio, pero en general los hablo muy mal. No sé si es una incapacidad o un fenómeno de sordera. Conozco bien el inglés, al punto de que he traducido una obra tan difícil como Lo que Maisie sabía, de Henry James; sin embargo, no puedo hablarlo bien.

—No me dijiste cuál fue el destino de los poemas que escribiste rumbo a Caracas.

—Los perdí. Pero muchos años después, en 1980, Eugenia Huerta los encontró de una manera extraña y me los devolvió. Los leí y me parecieron tan espantosos que acabé destruyéndolos. Su destino era ahogarse en el mar.

—¿Hubieras sido capaz de recordarlos?

—No. Jamás memorizo textos y tengo muy mala memoria literaria. También los hechos se borran.

Cuando no tengo recuerdos que me inciten a escribir, lo que hago mucho es ejercitarme con el idioma español: hago escoleta, paso largas horas escribiendo borradores de los que a veces no rescato nada o cuando mucho una línea.

—¿Llevas un diario?

—Sí, desde 1961. Es un diario doméstico que me sirve de compañía para deshacerme de la neurosis de encontrarme, por ejemplo, en una ciudad desconocida. Cuando estoy en México no me hace falta escribirlo.

—La de tu diario, ¿es escritura más libre?

—En algunas épocas. Me fascina la idea de leer diarios literarios. El de Virginia Woolf lo he seguido con verdadera devoción. Temo morirme sin llegar a conocer el cuarto tomo y si voy a un país extraño lo primero que hago es preguntar si allí ya se publicó ese cuarto tomo. Me da pánico no terminar esa lectura; en cambio, no me asusta dejar inconcluso el mío, que no es un diario literario, sino más bien una referencia o guía de las cosas que me suceden cotidianamente.

—¿Haces anotaciones respecto a tus lecturas?

—Menciono mis lecturas cuando las hago desde la perspectiva de la traducción, es decir, desde una perspectiva distinta. Cuando traduces una obra te metes de tal manera en ella que descubres muchos aciertos, pero también los errores que le dan un carácter tan especial. Desde luego uno, como traductor, debe respetar esas fallas.

—¿Cuál es tu teoría de la traducción?

—No tengo realmente ninguna; considero que hay que ser lo más literal posible. La literalidad absoluta no es de palabras sino de climas lingüísticos y eso es lo que urge conservar. Ese aspecto de mi trabajo ha influido definitivamente en mi escritura, en la que reproduzco efectos de otros sonidos, de otras músicas.

PUSHKIN Y LA LENGUA RUSA

—De todos los idiomas que conoces, ¿cuál ha influido más en tu estilo?

—La lengua rusa, que es bella, rica, muy difícil y misteriosa. No la domino y pienso continuar mis estudios, pero mis conocimientos me han permitido hacer pequeñas traducciones de cuentos y ensayos. Pushkin, por ejemplo, es un autor muy complejo, que se vale de un lenguaje muy difícil. Sin embargo, podemos leerlo y seguirlo por intuición y con más facilidad que a autores de las épocas posteriores. Esto se debe a que Pushkin escribe el ruso según el molde de la expresión francesa. Él encarna el fenómeno literario más importante: la transformación del idioma en lengua literaria. O sea que Pushkin hace que el ruso primitivo de los sermones, de los textos religiosos, adquiera la madurez necesaria para acceder a un nivel literario.

Pushkin hablaba en francés desde niño; el ruso era para él el idioma del relajo, de las fiestas, de los juegos; la lengua con que se dirigía a los sirvientes. Conoce esa lengua latina desde su entraña, a la perfección, y luego la sobrepone a su idioma original. Quizás a los rusos les resulte difícil leer a Pushkin, pero a nosotros no, porque lo encontramos en la atmósfera latina.

Una de las grandes pasiones de mi vida es la literatura rusa. Un año antes de ir a trabajar en Moscú (1979) me habían dicho que era seguro mi traslado allá. Dediqué todo mi tiempo a estudiar ruso y a releer sistemáticamente a los autores de los siglos XIX y XX. Al llegar a Moscú

reconocí las casas donde habían transcurrido las novelas, por ejemplo El maestro y Margarita. Allí recobré los tipos físicos y hasta el aire que uno percibe tan bien en la literatura rusa. Ver la nieve le creó una intensidad a mis lecturas. Con el tiempo fui descubriendo campos que me eran desconocidos: por ejemplo, la literatura rusa de los veinte y los treinta. Alianza Editorial va a publicar El año desnudo de Pilniak y la UNAM otra obra suya que se llama Caoba. Alianza Tres publicará también a Platonov, que es extraordinario. Quienes puedan ojalá que encuentren un libro que se llama Petersburgo, de Andrei Biely.

CHÉJOV Y TOLSTOI

—De todos esos autores, ¿con quién te quedarías?

—Con Chéjov porque es uno de mis primeros descubrimientos de la literatura rusa, pero además porque hay en él un sentimiento de desolación ante situaciones y al mismo tiempo un aire de esperanza. Esto me aproxima a mi propio trabajo. Chéjov es el gran autor de los matices y por lo mismo exige mucho de sus lectores, a quienes les da elementos, les construye una historia pero luego los deja que saquen sus propias conclusiones. De Chéjov, como ser, amo sobre todo la dignidad personal. En una de sus cartas dice cómo él, que pudo ser siervo, también pudo haber sido vendido, maltratado, sometido; sin embargo, allí está la liberación que le permitió exhibir su gran inteligencia. Hay una novela corta de él que me fascina, Una historia común (o Una historia anónima). Jamás termino de leerla. Es como la otra versión de La muerte de Ivan Illich. Thomas Mann la consideraba como la más perfecta y emocionante de cuantas había leído.

La figura de Chéjov me fascina tanto que fui a Yalta a ver su casa. Está rodeada por un jardín bellísimo, hecho por un hombre que se sabía al borde de la muerte. Me gusta porque es una de las casas de escritores que menos parece museo. Cuando él llegó a esa casa sabía que sus años estaban contados. No obstante, nada te recuerda la muerte: es como un barco blanco navegando en medio de un bosque maravilloso.

Si en este momento tuviera que continuar con un recorrido literario me iría a la casa de Tolstoi, no a Yasnaya Poliana, donde se siente demasiado la atmósfera de museo, sino a la de Moscú: un palacio hecho con troncos de madera. Allí se siente la grandeza del hombre y el genio del escritor; allí uno ve esta forma de vida patriarcal que aparece en la literatura rusa donde todos son testigos de todo. Excepto la gran sala o el salón donde transcurre la vida social, el resto de la casa es una asociación de minúsculos cuartos. La habitación de Tolstoi era como una celda, la cama estaba separada por un simple biombo del escritorio donde su esposa hacía las cuentas. Después estaba la cocina, la zapatería, los cuartos de servicio integrados totalmente a la vida familiar. Sí, esa casa de Tolstoi es una novela del siglo XIX, la casa de la tribu. En ella no hay sitio para ocultar la intimidad, la furia, el amor.

Ahora mismo, al contarte todo esto, siento ansia de irme, de volver, por ejemplo a Bujara, que es una mezcla de naranja, blanco y azul cobalto...

Cayó la noche. Salgo de la casa que habita Sergio Pitol como si regresara de un viaje. La sensación de irrealidad es absoluta y, sin embargo, en medio de todo, lo único que veo tangible y preciso es el retrato de Virginia Woolf que desapareció del escritorio.

FERNANDO BENÍTEZ

(1982)

EN ESTE DOLOROSO 1982 en que él cumple setenta años y La Cultura en México veinte, le pregunto a Fernando Benítez cuál es el balance del medio siglo que ha dedicado al periodismo. Con modestia que destaca en medio de su lenguaje ostentoso y brillante, responde: “Si algo queda de mi obra, serán mis grandes reportajes. Lo demás, quién sabe”. Lo desdicen sus novelas, su trabajo como investigador y maestro, pero sobre todo su invaluable actividad como animador cultural.

He tenido el privilegio de trabajar con él y veo las cualidades que lo han convertido en el promotor más importante de la cultura mexicana después de Vasconcelos: la generosidad, el instinto, la paciencia, la valentía y sobre todo la fe en la renovación. Emociona pensar que quienes hoy son grandes figuras literarias alguna vez se acercaron tímidamente a él para presentarle un manuscrito que ya leemos como clásico. Lo mismo se pensará mañana respecto a la nueva generación que ahora escribe en Sábado.

La tarea de Fernando Benítez, realizada siempre de cara a las realidades de México, ha consistido en unir arte y vida, literatura y política. En todos los terrenos ha buscado la verdad y por ese camino nos ha dado el tiempo y la memoria, la palabra y la imagen del país en que nos correspondió vivir.

EL SUPLEMENTO DE SIEMPRE!

En diciembre de 1961, México en la Cultura acababa de llegar a sus doce años de existencia. Parecía una de nuestras más firmes y duraderas instituciones. Y también de las más democráticas, pues no había muchas que tendieran puentes entre el arte y el pensamiento, por un lado, y el gran público, por otro.

El miércoles 6, los colaboradores y colaboradoras (había un buen número de mujeres en México en la Cultura) se presentaron a entregar sus trabajos y encontraron una sorpresa: el licenciado Ramón Beteta, director de Novedades, había pedido su renuncia a Benítez. Sin que se pusieran de acuerdo, cada persona que se enteraba de la noticia renunciaba en solidaridad con Benítez. Para las dos de la tarde todos los colaboradores habían renunciado en un acto único en el periodismo mexicano. Las primeras renuncias fueron por supuesto las de Vicente Rojo (su director artístico desde 1956), su codirector, Jaime García Terrés, y su secretario de redacción, José Emilio Pacheco. Pero entre los que dejaron aquella lección de dignidad figuraban algunos, como el crítico español Francisco Piña, que tenían a México en la Cultura como único sustento.

En febrero de 1962 José Pagés Llergo recibió en Siempre! a Benítez y a su equipo y comenzó La Cultura en México. En los diez años posteriores Rojo fue su director artístico. En sus ausencias lo sustituyeron José Hernández Azorín y Ramón Puyol. Gastón García Cantú, durante mucho tiempo codirector de México en la Cultura, fue el primer jefe de redacción del nuevo suplemento. En agosto de 1962 dejó su puesto a Pacheco. A comienzos de 1972 Benítez, Rojo y Pacheco resolvieron no

perpetuarse en una publicación a la que ya habían dado su mayor esfuerzo y le ofrecieron la dirección a Carlos Monsiváis.

LA GENEROSIDAD DE PAGÉS LLERGO

—¿Hubo diferencia sustancial entre México en la Cultura y La Cultura en México?

—No, porque los dos suplementos los hicimos con el mismo equipo, con el mismo sentido de la excelencia, de la calidad y de lo que va necesitando el país en materia cultural. En Novedades teníamos serias restricciones. Estábamos sujetos a una censura implacable; pero nos dejaban un pequeño margen de libertad y supimos aprovecharlo hasta el límite que provocó nuestro cese fulminante. La voz se corrió y José Pagés Llergo nos recibió, con una generosidad que es símbolo de su solidaridad, en las páginas de Siempre! Sabíamos que con Pagés íbamos a ser mucho más pobres en el aspecto material, pero en cambio jamás tuvimos ningún tipo de censura. Pagés nos dio una libertad total que culmina el año trágico de 1968. Hace mucho tiempo que no reviso los suplementos que hicimos ese año, pero la última vez que los leí me quedé sorprendido de que hubiéramos llegado tan lejos.

—¿Cuál es la relación de un suplemento cultural con el periódico o la revista en que está encartado?

—El periodismo es una especie de milicia en el sentido de que está subordinado al director. Él tiene la última palabra, porque él está encargado de llevar la política editorial de la publicación y ésta, a veces, choca con la política cultural. Allí es donde puede haber conflicto. Lo sé porque he sido director de El Nacional y me opuse a la política de Miguel

Alemán. La segunda vez fue en Novedades, cuando nuestra defensa de Cuba motivó nuestro cese fulminante.

—¿Por qué dejaste la dirección de La Cultura en México?

—Pensé que después de un cuarto de siglo, los jóvenes debían tomar el relevo.

—Varias personas han manifestado extrañeza ante el hecho de que, según reveló Carlos Monsiváis en el número de los veinte años, el presidente López Mateos hubiera dado quinientos mil pesos para hacer el suplemento.

—No nos dio ningún dinero en efectivo. Lo que ocurrió es que tras el cese, el presidente López Mateos me llamó y pidió que fuéramos a verlo. Acudimos varios del equipo. Recuerdo que en aquella ocasión me dijo: "A través de su labor periodística usted ha hecho algo semejante a construir escuelas o carreteras. No quiero que esa obra se suspenda. Estoy dispuesto a financiar otro suplemento cultural".

Le agradecí su generosidad y le advertí que a mí y a los treinta que voluntariamente salieron conmigo de Novedades nos había acogido generosamente y sin condiciones José Pagés Llergo. No sé si el presidente daría o no algún subsidio a Siempre!, pero si fue así, sólo duró tres o cuatro meses, ya que Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, León Roberto García y yo escribimos ese notable reportaje sobre el asesinato de Rubén Jaramillo. Esto, desde luego, indignó al presidente. El

secretario particular de López Mateos, Humberto Romero, entonces muy poderoso, al enterarse de nuestro reportaje, llegó a comentar que yo había mordido la mano que se me tendió durante una cacería de brujas.

LA CULTURA COMO DERECHO DE TODOS

—Para varias generaciones de mexicanos —lectores, críticos, escritores— tu labor en el terreno de la difusión cultural ha sido definitiva, enriquecedora, reveladora. ¿Cómo enfocas esta parte de tu trabajo?

—Me parece que todas mis aventuras en el campo del periodismo literario consisten en que veo la cultura como el conjunto de patrones que rige la totalidad de la vida humana y social. Por otra parte, coincidí con un verdadero renacimiento de las letras mexicanas. Elena Poniatowska se enseñó con nosotros a hacer entrevistas. Monsiváis y Pacheco, que al entrar tenían menos de veinte años, aprendieron a escribir en los dos suplementos. Alfonso Reyes fue nuestro más constante colaborador hasta su muerte. ¿Por qué? Porque sus libros alcanzaban tirajes de mil o dos mil ejemplares y yo le ofrecía la oportunidad única en su vida de que lo leyeran cien mil lectores que recurrían semanariamente al suplemento de Novedades. Creo que mi sentido de la actualidad, mi conocimiento del país y mi instinto de reportero son los recursos que me han permitido ejercer treinta y tres años de periodismo cultural.

—Como lo demuestra el hecho de que la mayoría de quienes colaboran en Sábado no habían nacido cuando fundaste México en la Cultura, tu labor abarca ya varias generaciones mexicanas a las que has vinculado con las corrientes internacionales, pero también, y sobre todo, con los problemas nacionales. ¿Cómo ves ese cambio en la actitud de los intelectuales ante el país?

—A los Contemporáneos no les importaban mucho los problemas nacionales. Ellos vivían en otro mundo. Es a partir de su generación y gracias a la educación superior masiva y gratuita que se forman generaciones de escritores a quienes interesan vivamente los problemas de la nación. Y no sólo se interesan por ellos, sino que los enfocan con un sentido revolucionario. Octavio Paz y Carlos Fuentes son grandes escritores de ficción, pero también grandes ensayistas políticos. Rosario Castellanos se interesó mucho por la vida de los indios de Chiapas y al mismo tiempo fue una poetisa maravillosa. Actualmente no hay ningún escritor joven que sea reaccionario. Podemos decir que, con las valiosas excepciones de Salvador Elizondo y Hugo Hiriart, todos los jóvenes se preocupan por lo que está ocurriendo en el país y en el mundo. Ellos tienen una idea de que pertenecemos al tercer mundo, de que somos un país afrentosamente desigual, de que padecemos problemas de masificación, de desempleo, de inflación, de corrupción en todos los niveles.

—En medio de esta crisis, ¿no es casi milagroso que exista un espacio para la vida cultural?

—Ese espacio es pequeño, pero existe y debemos defenderlo.

SER PERIODISTA: ESCRIBIR BIEN Y DE PRISA

—Junto a tu obra periodística e investigadora está tu trabajo literario. ¿Hay alguna separación entre ambos?

—No. Soy una gente que no es clasificable. Creo que no hay fronteras entre el periodismo y la literatura. Pienso, como los ingleses y los norteamericanos, que el periodismo es la literatura bajo presión, una literatura a la carrera, a las volandas, como decimos nosotros. Los géneros, las disciplinas, no existen aislados. Como reportero me apoyo en mis conocimientos de antropología, ciencia, historia; es decir, en todo lo que pueda serme útil para contar un hecho importante. Los mejores reportajes los hacen los grandes escritores, igual que las grandes entrevistas. Máximo Gorki, autor de cuentos y novelas, pasó a la historia sobre todo por la serie de entrevistas que hizo con Tolstoi, a quien veía como un viejo rey nórdico sentado en su trono de alerce.

—A pesar de la presión, o por ella misma, el periodista no puede olvidar que también tiene un compromiso ineludible con el lenguaje.

—Ser periodista significa escribir bien y de prisa.

Mientras otro tipo de escritores pueden corregir una y otra vez sus originales, nosotros tenemos que hacerlo rápidamente y con acierto. Claro que hay géneros periodísticos que te permiten más espacio para la

perfección literaria. No es lo mismo que entrevistes a García Márquez y cuides la entrevista, procurando dar todos los indicios del mundo en que vive, a que hagas una entrevista de absoluta actualidad, donde lo que importa es dar una noticia.

El periodista debe escribir bajo la presión del tiempo y de los acontecimientos; pero tiene la ventaja de que escribe en caliente, bajo el impacto del hecho que está describiendo.

—En tus reportajes hay una gran calidad literaria y en tus novelas siempre está presente el elemento periodístico.

—Ensayé dos novelas. En el momento en que se iniciaba el boom, comprendí inmediatamente que ante gentes como Rulfo, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa o Cortázar, yo sería sólo un novelista de segunda fila. Desistí y regresé a la que ha sido siempre mi tarea principal: el reportaje. He pasado mi vida escribiéndolos. Claude Fell, el gran crítico de Le Monde, define mi género como ensayo-reportaje.

—Si el reportaje es el género más literario dentro del periodismo, en él, ¿cuál es el equilibrio entre la realidad y la ficción?

—El reportaje, antes que nada, está obligado con la verdad. Un reportaje es generalmente la descripción de un hecho que vale por la forma en que está descrito, por la imaginación que has puesto para referirte incluso a los acontecimientos más vulgares e insignificantes. Un reportaje tiene que estar bien escrito. Siempre pongo a mis alumnos el

ejemplo de un reportero al que le encargaron escribir acerca de la muerte de una jirafa muy querida. El periodista escribió media cuartilla refiriéndose a la jirafa como a un gran personaje. Esa media cuartilla hizo que el director del New York Times recibiera infinidad de cartas de felicitación. ¿Por qué? Porque esa media cuartilla estaba escrita con sencillez, imaginación, claridad y encanto: elementos que deben estar siempre presentes en un reportaje.

REPORTAJE, HISTORIA, NOVELA

—¿Has practicado todos los géneros periodísticos?

—Nunca he hecho deportes, pero admiro mucho a los periodistas encargados del tema. En el fondo lo que hacen es describir una competencia, una lucha, y allí llegan a inventar un nuevo lenguaje. Por eso creo que en el periodismo deportivo hay una libertad que no existe en otros géneros.

—¿Cuál fue tu camino inicial dentro del periodismo?

—Entré a Revista de Revistas en 1934. Carente de imaginación creadora, escribía sobre temas históricos. Me fascinaba, por ejemplo, la figura de Altamirano, que a los doce años sólo hablaba náhuatl y llegó a regir la vida espiritual de México. Lo mismo me pasó con el caso de la antropología. Como tengo la disciplina del periodista, poseo una gran curiosidad, vivo en lo que los norteamericanos llaman un estado de alerta permanente. Gracias a eso he podido descubrir cosas que no han descubierto los antropólogos profesionales. Aquí volvemos a tu pregunta anterior: a la relación entre mi trabajo periodístico y mi labor literaria. Mis dos únicas novelas son dos grandes reportajes.

—A veintitrés años de su publicación, ¿qué te parece El rey viejo?

—Tenía en las manos un tema tan extraordinario como el de un presidente que primero es dueño de un país, luego de una ciudad, luego de un tren, luego de un grupo de fieles y, cuando llega a la cabaña donde es muerto, el Judas le dice: "Señor presidente: por esta noche éste será su Palacio Nacional". Si volviera a escribir esta novela no mataría a Carranza como cuenta la historia; lo haría vagar perseguido por los bosques, por las selvas, entre los indios, es decir, acosado por un mundo que él ignoraba.

—¿Sobre qué otros personajes históricos te gustaría escribir?

—Siempre he pensado que podría escribir las biografías de Morelos, Juárez, Moctezuma, Madero. Son personajes que me apasionan. Creo que podría escribir grandes cosas sobre ellos.

LOS INSTRUMENTOS DEL DEMONIO

—Sé que la historia ha vuelto a darte tema para tu trabajo literario y estás escribiendo un libro sobre la sociedad novohispana del siglo XVII.

—Nadie ha explorado las almas en el mundo del siglo XVII. La gente cree que las monjas, los frailes, los sacerdotes que habían hecho voto de castidad lo violaban sistemáticamente. Eso no es así. La libido se venga de ellos en una forma atroz: para satisfacerse toma caminos extraviados, hasta en el caso de la propia Sor Juana.

El gran problema del siglo xvii es el cuerpo. Se le ve como algo sucio que con sus exigencias te aparta de Dios. Se supone que el cuerpo femenino es más sucio. Los santos padres dicen que las mujeres son víboras, instrumentos del demonio para perder a los hombres.

—Frente a esa materia demoniaca, ¿cuál es el peso de la mente?

—En apariencia es una lucha entre la pureza y la carne. Esta lucha es grave porque tú puedes clausurar tu cuerpo, no tu mente. Ella siempre está trabajando, tienes sueños. En el siglo XVII los sueños cuentan como pecados porque el sueño es la satisfacción del deseo. En aquel mundo, el ejemplo para frailes y monjas, para el propio san Ignacio, son los jesuitas. Ejercen un monopolio, son los grandes administradores, los grandes confesores, los grandes predicadores y misioneros. Su poder

sobre la sociedad es enorme. Un gran historiador portugués, Oliveira Martins, dice que de pronto Carlos III advierte que su trono está a punto de desmoronarse a causa de los termites de Dios, los jesuitas, y los expulsa de su reino. En efecto, los jesuitas son la milicia de Cristo creada por san Ignacio para combatir el protestantismo. Son los verdaderos autores de la contrarreforma.

En ese momento el cristianismo ha cambiado enormemente. En la época romántica imperaba el pantocrator: la visión de un Cristo bienhechor que sentado en el centro del cielo bendice al mundo y a sus criaturas, incluidas las más humildes. En el siglo XVI esta visión desaparece. Surge un Cristo doliente, vejado, golpeado, martirizado y muerto a fin de salvar a los humanos del pecado original. Los jesuitas inventan los sacrificios espirituales que describen en detalle los menores tormentos padecidos por Cristo. Éste es el Cristo que nos traen los españoles.

La Pasión de Cristo es tan terrible que Él mismo implora a su Padre: “Aparta de Mí este cáliz”. El mejor resumen de la Pasión está en dos palabras que encuentras en el Evangelio de san Juan: “Jesús lloró”. Eso basta para que sus lectores vean cómo la crueldad y la maldad humanas son tan grandes que hacen llorar a Dios.

EL GOCE DE LA CRUELDAD

—Esta culpa ¿engendra el asco hacia el cuerpo humano?

—Al contrario. Cristo es el modelo existencial de tres siglos. Modelo de humildad, de obediencia, de excelencias virtuales del ser humano. Visto así, Jesucristo es un superstar. En ese ambiente del siglo XVII de lo que se trata es de imitar a Cristo, de seguirlo mediante el castigo del cuerpo. El siglo XVII es el de las llamadas "procesiones de sangre" en que los hombres se flagelaban y cargaban cruces y dejaban las calles ensangrentadas.

Lo que ocurría en el interior de los conventos era terrible. Algunas monjas pagaban a sus criadas para que las azotaran; otras aparecían desnudas en el refectorio para azotarse mientras sus compañeras comían. El goce de la crueldad es mayor cuando se realiza en público. Una monja llegó hasta el confesionario, desnuda y en cuatro patas, para confesar ante el sacerdote pecados insignificantes. Al morir algunas monjas hubo que arrancarles materialmente los cilicios y pinchos que se habían incrustado en su carne y con los cuales se castigaron toda la vida.

—¿Y el amor?

—No existe. El amor carnal es una ficción. Lo que existe es la voluptuosidad impura de la carne flagelada y brutalmente herida. Lo que

existe son las visiones sobrenaturales, los éxtasis y los deleites con el Amado, con Cristo. No hay versos de amor más encendidos que los de santa Teresa.

EL SIGLO DE LA CULPA

—Tu libro ¿se centra en un personaje o en un grupo de religiosos?

—Toma a un grupo de sacerdotes que realizan una idea extraordinaria. Deciden llevar a cabo una empresa admirable, heroica, santa: enclaustrar o encerrar a las mujeres que son causa de la perdición de los hombres y de ellas mismas. El arzobispo de México, que hace posible todo esto, se llama don Francisco Aguiar y Ceixas. Este prelado que encabeza la Iglesia da gracias a Dios por haberlo hecho miope: así no puede ver a las mujeres. No acude a visitar al virrey por temor de que la virreina pueda besarle la mano. Jura que si una mujer pisa su palacio él mismo removerá las lozas que la impura haya pisado: y lo hace. Aguiar y Ceixas es un hombre violento. En una disputa con don Carlos de Sigüenza y Góngora le da un muletazo en la cara, le rompe los lentes y lo baña en sangre. Sin embargo, muerto Sigüenza —el más grande sabio de la Colonia— guarda su sombrero como reliquia.

Aguiar y Ceixas era un hombre violento pero también extraordinariamente caritativo. Vendió todos los muebles de su palacio para socorrer a los pobres y murió en una cama prestada. Este personaje es el que bendice la idea de encerrar a las mujeres porque piensa que son la principal causa de pecado. Entonces crea los famosos “recogimientos para mujeres”.

—¿Qué eran esos recogimientos?

—Lugares donde se les da asilo a las mujeres, pero en realidad son sitios donde las guardan para que desaparezcan del mundo. Los sacerdotes no se conforman con las que llegan allí voluntariamente, sino que salen a pescarlas a los palenques de gallos, en los burdeles, donde entran disfrazados. Se llevan a las mujeres que están en pecado o que ellos imaginan en peligro de estarlo. Van a los circos y a las carpas y se llevan a las maromeras para encerrarlas en Belén. Allí llega a haber doscientas una mujeres pobres, abandonadas, que tienen que venderse para sobrevivir. Un doctor Pedrosa se dedica a cazar únicamente a las bellas.

—¿Y qué ocurre con las feas?

—Nada. Ésas no están en peligro. La locura avanza. El padre Barcia delira y su aspiración máxima es encerrarlas a todas. Barcia era un personaje rarísimo. Él mismo declara que cuando llegó a la ciudad de México pensaba ser "el que fuera de las mujeres mirado y asistido". Barcia dice: "Juzgando tener una que me peinara, otra que me regalara, otra a quien la viera a mi gusto y ahora ha dispuesto la Divina Providencia que sea yo el que cuide de ellas". Esto quiere decir que las somete a una disciplina tan rigurosa que Belén se convierte en una cárcel y estalla la rebelión. Las mujeres lo insultan, piden auxilio a los carmelitas —que van a confesarlas— para que las liberaren, escriben coplas muy graciosas donde se refieren a sí mismas y a los sacerdotes con sus apodos.

Todo esto será mi próximo trabajo: un estudio del alma humana en el siglo XVII: el siglo de la culpa.

ELÍAS NANDINO

(1982)

ERA SÁBADO. Aún no daban las nueve de la mañana. Sin el tráfico acostumbrado, el eje vial de Alzate me pareció más triste y árido que otros días. Entre los arbolitos y setos raquíticos se filtraba un aire frío, turbio. Y allí, solo, mirando en todas direcciones, vi a Elías Nandino, quien, junto con Rubén Salazar Mallén, es nuestro lazo viviente con la generación de Contemporáneos.

Esbelto, en una madurez que recuerda los esplendores de su célebre juventud, el doctor Nandino parecía perdido en la ciudad que vivió, recorrió, amó intensamente durante más de treinta años. "Viví aquí de 1922 a 1973. Entonces el Distrito Federal era precioso, chiquito; pero cuando creció se echó a perder. Le pasó lo mismo que a esas niñas que de pequeñas son angelicales, pero al convertirse en mujeres se nos vuelven putas."

Hace mucho tiempo que el doctor Nandino me debía esta conversación, que hoy pretende prolongar el homenaje que Beatriz Baz, directora del Poliforum, organizó al cumplirse veinticinco años de la revista Estaciones. En su suplemento cultural, "Ramas Nuevas", el doctor Nandino dio oportunidad a muchos jóvenes escritores, entre ellos a los tres que asistieron al homenaje del día 15: Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Sergio Pitol. Ellos reconocieron la extraordinaria generosidad de Elías Nandino y también el esplendor de su obra, que vino a enriquecer la tradición poética mexicana con libros como Poesía (1924 a

1945), Eternidad del polvo, Cerca de lo lejos, Costumbre de morir a diario, entre otros. “De todos, creo que mi libro más denso, el más acabado, es Nocturna palabra. Allí explico de qué manera me acomodé a vivir sin Dios... Pero todos mis poemas —desde el primero hasta los últimos que aparecerán en mi libro Erotismo al rojo blanco— han nacido de una misma torturada génesis: la lucha entre el mundo, el demonio y la carne: los tres enemigos del alma.”

LA CASA DE LOS AZULEJOS

"¿Qué te pareció el recital de anoche?", me pregunta el doctor Nandino mientras nos encaminamos al Sanborn's de Madero, donde él acostumbra desayunar desde hace cincuenta años. "Voy allí porque es un sitio tranquilo. Todos me conocen y me tratan muy bien." En efecto, en cuanto llegamos, un grupo de comensales lo saluda con gesto amistoso. Él elige un sitio apartado hasta donde nos llega el reflejo de esa luz amarillenta que acentúa la belleza algo irreal de la Casa de los Azulejos.

Ignoro si esos comensales respetables saben que el doctor Nandino es uno de nuestros mayores poetas, un hombre cuya obra "habla de Dios, del Cosmos, de la muerte, del paisaje del mar y de los astros. Cuanto he vivido y escrito lo trasciende un erotismo casi místico; pero el amor y el sexo son la razón y la sinrazón de mi poesía. El erotismo es para mí un demonio disfrazado de ángel. Él ha hecho que escriba con brasas acerca de placeres calcinantes y no acerca de cándidas virtudes. La muerte también está en el centro de mi obra. La muerte es un texto que he vivido con las yemas de mis dedos o en la consumación de mis pasiones".

Tenemos poco tiempo para conversar, no sólo porque el doctor Nandino tendrá que ver más tarde a la China Mendoza, sino porque él desea volver pronto a su casa de Cocula, Jalisco.

—Esta ciudad es demasiado grande, ruidosa. No la aguanto. Necesito regresar a mi casa, que es preciosa —dice, apoyando la frente en su

mano, bellísima—: La fabriqué a mi gusto. Tiene un patio donde sembré árboles de toronja, granada y lima. A la lima le rezo para que las frutas me salgan chichonas. Ay, mi hijita, si vieras qué bonito... La casa tiene dos pisos: en el de arriba están mi recámara y una biblioteca. Abajo hay tres piezas. En una de ellas todavía doy consulta.

—¿Qué es lo que más le gusta de esa casa?

—Todo, todo me gusta: es silenciosa. En las tardes me pongo a leer poesía en voz alta, y me acompaña un grillo, que sigue mi lectura con su ritmo. Si me callo, él también guarda silencio.

—¿Cuál es la mejor hora?

—Todas, pero a las seis de la tarde se me llena de pájaros que cantan. Y allí me estoy hasta en la noche, que me retiro a mi recámara, donde descanso muy a gusto. Mi cama es de tablas, dura. En el colchón se ha formado ya el molde de mi cuerpo. Me gusta acomodarme en ese molde. Allí reflexiono. No hay nada que me distraiga. Sólo tengo un Cristo de raíz sobre la cabecera de mi cama, y un retrato de Julio Castellanos.

—¿Su habitación no tiene ventanas?

—Una, que dejo entreabierta para oír el rumor de la calle: las campanas, las risas de los niños, el paso de la gente que va rumbo a la iglesia. A veces también oigo pleitos, cosas violentas. En Cocula —que tiene una

tristeza muy alegre— la gente es muy borracha: bebe, y es que los pequeños pueblos que crecen, se echan a perder. Sí, hoy en día el hombre nace para perderse. El mundo no se presta para otra cosa: si eres bueno, honrado, se burlan de ti. Hoy me duele mucho ver a México tal y como está... lo noto desde mi casa, donde lo tengo todo.

—¿Un fantasma también?

—No. Solito estoy contento. No hay fantasmas, pero tengo un pozo de donde sacamos el agua. Todo lo que hay allí me da felicidad.

—¿Serenidad?

—No, ésa no la conozco. De lo contrario no habría vivido como loco. A veces pienso que estoy loco porque permanezco abrasado por la pasión. Por la inquietud de escribir. Hacerlo no me da trabajo, pero sufro mucho cuando no encuentro el pie del poema, o cuando no logro darle un buen final... Sí, muchas veces he pensado que no soy normal, que estoy loco...

—¿Considera que el poeta es un ser distinto a los demás?

—Claro que sí: es diferente, es un loco. Lo sé y no me importa: prefiero lo maldito a lo místico: prefiero a san Pablo o a san Agustín que a san Luis Gonzaga, que murió virgen.

LA MUERTE DE DIOS

—¿Cuándo se dio cuenta de que era una persona diferente?

—Desde niño, y desde entonces pagué un precio por ello. Imagínate, a veces iba por la calle y me detenía un momento, extasiado, mirando el atardecer, las nubes... De pronto otro muchacho, tal vez de mi misma edad, me daba un empellón, porque mi inmovilidad lo estorbaba en su carrera, en su juego. Me sentía arrojado, constantemente atropellado. Y para colmo, me planteaba muchas preguntas para las cuales no encontraba respuesta.

—¿Ni en la religión?

—Al principio, la religión me llenó de cosas bellas, pero al fin —primero por despertar en mí el narcisismo, y después porque me decepcionó— me perdió. Fui un niño bello. En las fiestas de la iglesia siempre me daban los mejores papeles: san Juan, Jesús Crucificado, el Demonio... Además era un buen acólito. A los sacerdotes los respetaba, especialmente a uno que llegó a ser para mí el ejemplo de todas las virtudes. Pero un día, precisamente por su causa, sufrí una decepción que me marcó para siempre. Fui a llevarle un libro de Amado Nervo. Cuando abrí la puerta de la sacristía lo encontré acostado con una muchacha. Me salí corriendo. Al minuto él apareció por otra puerta y me saludó como si nada. Lo que más me lastimó fue darme cuenta de que unas eran sus prédicas y otras sus acciones. Entonces comencé a dudar

de todo, y a sentir mucha desconfianza por quienes se llamaban representantes de Dios en la tierra.

Cuando era acólito, los sacerdotes me llevaban con ellos a los ranchos para que los ayudara a dar misa. La verdad es que algunas noches, durante aquellos viajes, sentí que hacían cosas raras sobre mi cuerpo. Era ignorante de la sexualidad, y siempre creí que aquello era parte de un rito religioso. Salí de mi error cuando un amiguito de Cocula me gritó: “Eres joto, ya sabemos lo que haces con los padrecitos”. Comencé a reflexionar acerca de semejante acusación, que me hirió, y al fin le dije a mi madre que no volvería a ayudar en las misas. No le di más explicaciones porque yo mismo no las tenía. Mis dudas, las contradicciones que percibí fueron integrando mi infierno poético. Empecé a sentirme muy solo, a no tener a nadie con quien compartir los horrores que comencé a ver en el mundo.

—¿A qué se refiere?

—A lo mucho que sufrimos cuando estalló la Revolución. Estábamos en el pueblo y teníamos miedo. Ante el peligro nos refugiamos en una casa, donde permanecimos encerrados un mes. Yo empecé a fastidiarme. Un día me enfadé tanto, que decidí salir a comprar un pedacito de quiote. Naturalmente, no le dije nada a mi madre. Me fui caminando con el propósito de llegar hasta la plaza. Jamás olvidaré lo que vi: de los tabachines —rojos, encendidos de flores maravillosas— colgaban los ahorcados. Tenían los rostros descompuestos, horribles, y las lenguas salidas. Sus pies casi tocaban el suelo; en el espacio entre ellos y la tierra estaba la muerte, su muerte.

Quedé mudo de espanto. Quería huir de allí. Le di vuelta a la plaza, pero en sentido contrario apareció un pelotón. En medio caminaba un muchacho de aspecto indígena al que le gritaban insultos y le decían "traidor". Al fin, el pelotón se formó, y en plena mañana se escuchó la descarga. Aquel cuerpo joven dio una vuelta en el aire y cayó hecho pedazos. Algo de esa descarga me hirió a mí, cambió mi vida. De niño, en el campo uno aprende a verlo todo con naturalidad: cómo nacen los animales, cómo se aparean, se reproducen y mueren. Antes de aquel fusilamiento la muerte era para mí parte de un ciclo natural. Después fue algo distinto, horrible. Supongo que allí comenzaron muchas de las interrogantes que después me he planteado en mi poesía.

—¿Aquella nueva visión de la muerte lo hizo temerla?

—No. No temo a mi muerte. Cuando llegue hemos de encontrarnos como dos amigos. No tengo miedo del fin porque he vivido cada instante de mi vida, cada segundo. Lo agoté todo. Hice cuanto quería. No me privé de nada. Ésa es mi suerte, y por eso digo en dos versos de un epitafio: "Yo no morí de mi muerte / a mí me mató la vida".

Cada instante de mi vida ha sido importante, valioso, inclusive aquellos años de contradicciones y pruebas en que empecé a verlo todo de una manera descarnada: la religión, la muerte, y después las relaciones íntimas de mis padres. Por aquel tiempo llegaron a nuestra casa unos familiares. Los alojamos en mi recámara, y yo dormí en la de mis padres. En la noche empecé a oír todas esas cosas raras propias del amor. Eso me chocó, me dolió, me hizo comprender aún menos a mi padre: ¿por qué le hacía el amor a mi madre si otras veces era cruel y violento con ella al grado de golpearla?

LA MUERTE DE BEATRIZ

—¿Quién de los dos, su padre o su madre, fue determinante en su educación?

—Mi madre era un ser de bondad. Mi padre era duro, autoritario y no me comprendía. Cuando le dije que deseaba seguir con mis estudios, se negó a mandarme a Guadalajara y me puso a trabajar. Primero me contrataron en una peluquería, pero me corrieron porque estuve a punto de arrancarle una oreja a un cliente con la navaja libre; yo jamás había rasurado a nadie. Luego pasé a una sastrería, pero quemé unos pantalones y también me corrieron. No estaba yo bien en ninguna parte, no encajaba, no tenía tampoco nadie con quién hablar.

—¿Cuándo empezó a escribir?

—A la muerte de mi hermana Beatriz. Éramos muy unidos. Yo tenía catorce años cuando ocurrió la desgracia. Ella murió de septicemia, porque entonces no había medicinas para curar las infecciones. Su muerte me pareció una injusticia divina, y se lo reclamé a Dios en un primer texto poético. La escritura fue un acto de rebeldía contra la muerte, o quizá mejor dicho, contra la realidad. Poco a poco en las palabras fui encontrando un camino, una forma de confesión.

—¿Las respuestas que no le dieron la religión ni la familia las encontró en la literatura?

—Posiblemente. A Dios lo sustituí —mejor dicho, lo hice— con palabras. A través de ellas encontré una verdad. Aun así, la atmósfera de mi pueblo siguió pareciéndome asfixiante.

—¿Cuándo empezó a considerar la posibilidad de salirse de Cocula?

—El dueño de la peluquería donde trabajé, el señor Sánchez, tenía un hijo de quien seguí siendo muy amigo. Él entró al seminario. Cuando platicábamos me decía: "¿Qué haces en este pueblo, por qué no te vas?" Por fin lo decidí: me fui a Guadalajara, y después, en 1922, vine a México. Ansiaba iniciar otro tipo de vida, desenvolverme en otro ambiente que no fuese aquel tan reducido, donde todo era vergonzante.

UN ALMA PURA

—Creo que hasta hace muy poco tiempo se consideraba vergonzoso escribir poesía.

—Claro. Eso en mi pueblo y en todas partes. Se tenía ese concepto de la literatura cuando llegué aquí a la ciudad. Entonces sólo contaba medio millón de habitantes. Tenía los ojos limpios y los volcanes se asomaban tímidamente desnudos. Olía a jardines. Las calles tenían su propio ritmo: los pasos de la gente al caminar. Yo viví mucho en el centro: Venezuela, el Carmen...

—¿Y cuáles eran sus sitios de reunión, de tertulia?

—Tuve muchos. Primero fue el café Tacuba, donde se tomaba un chocolate delicioso. Después nos mudamos al café París... Pero ¿qué puedo decirte, hijita de mi vida? No hay tiempo para contarte todo lo que he visto y vivido en esta ciudad. Aquí lo conocí y lo agoté todo. Me gustaría platicarte sobre personas como Antonin Artaud y sus experimentos. Era un hombre único, fascinante. Su mundo de drogas era extraño.

—¿Le interesó a usted experimentar con drogas?

—No. Ni a mí ni a ninguno del grupo de Contemporáneos. Una vez fumé un cigarrillo de mariguana. Mientras me duró el efecto vi a una mosca dando vueltas y vueltas en torno mío. No hubo nada más. Eso me pareció algo tonto y no volví a intentarlo.

Nuestro mundo estaba organizado de otro modo. En Brasil 42, a espaldas de la iglesia, alquilamos un estudio. Lo dividimos en celdas móviles. Cada uno de nosotros ocupaba uno de aquellos cuartitos. Luego nos reuníamos, conversábamos, intercambiábamos puntos de vista, críticas. Como yo estudiaba medicina y fui alumno de Santiago Ramírez, les hablaba acerca de Freud y el psicoanálisis, tema que interesaba por igual a Cuesta que a Villaurrutia, a Owen y a Lazo.

—¿Había intereses comunes entre aquellos seres urbanos y usted, tan apegado al campo y la provincia?

—Naturalmente. Si ellos me orientaron mucho hacia ciertas lecturas, yo, en cambio, les inyecté mi vitalidad, la fuerza que tiene uno cuando crece en el campo y sabe lo que es la naturaleza. Si ellos sabían de literatura, yo en cambio dominaba las cosas elementales. Un día me preguntaron cómo nace una mula. No lo sabían. Se pasaban el tiempo encerrados, soñando, imaginando, de espaldas a la naturaleza. Yo no: siempre fui muy dinámico. Iba a escalar los volcanes, hacía excursiones. A Villaurrutia, por ejemplo, llegué a imbuirle ese espíritu. Una vez lo llevé al Iztaccíhuatl y otra me acompañó a San Miguel, adonde fui a ver a José Mojica, de quien yo era médico. Él, en cambio, me inició en lecturas que fueron importantísimas para mí. Me descubrió a Cocteau, Mallarmé, Gide, Rimbaud. Juntos leímos mucho a Gogol y desde luego a Romain Rolland. ¡Cuánto, cuánto disfrutamos la lectura de Juan Cristóbal!

—¿Ése era el denominador común de Contemporáneos: las lecturas?

—En cierta forma, pero creo que mucho más lo era su sexualidad. En uno u otro sentido eran gentes enfermas. Todos eran o tímidos sexuales, bisexuales u homosexuales. Otro elemento común era el ingenio, que en manos de Novo se convirtió en arma mortal.

—¿Había jerarquía en el grupo?

—Desde mi punto de vista, Novo —que se volvió peor persona conforme fue deformándose físicamente— era el motor intelectual del grupo. Sabía mucho y era un conversador extraordinario. Experto en teatro, nos indujo a traducir a muchos dramaturgos por entonces desconocidos. Novo orientó a Xavier Villaurrutia hacia el teatro, prácticamente fue él quien lo convenció de que dejara la poesía. Si Novo era el espíritu del grupo, Owen era el corazón. Gilberto era un muchacho de tez amarillenta con un cierto aire de chino. Caminaba bamboleándose, como algunas aves. Él nos interiorizó en la lectura de la Biblia y la mitología, dos elementos fundamentales en su obra.

Jorge Cuesta, como sabes, era un hombre muy feo y estaba lleno de complejos y desviaciones sexuales: todos sabemos la forma en que se enamoró de su hermana. Después le dio por acostarse con la amante de su hermano Víctor. De Villaurrutia fui gran amigo. Con él y con Gilberto fui muchas veces a bailar al Salón México, donde había los clásicos tres salones. La pasábamos muy bien, estábamos siempre en acción. Él también tenía un complejo: ser chaparrito. Su inseguridad se tradujo muchas veces en ironía. Una vez fui víctima de ella, y me escribió estos versos: “Este médico inconsciente / entre locura y locura / lo primero

que hace al cliente: / quitarle la calentura". Éramos amigos, pero me dio algo de coraje su texto, así que le respondí con otro: "Si sufres por tu estatura / porque la sientes muy baja / piensa que a falta de altura / enano llevas ventaja".

—¿Qué es lo que usted debe al grupo de Contemporáneos?

—Ya te dije que lecturas, una compañía intelectual estimulante y la oportunidad que me dieron de conocer a otros artistas. Gracias al grupo conocí a muchos pintores, entre ellos a Montenegro. Éste era amigo de Eisenstein. Me lo presentó y nos hicimos muy amigos, al grado de que a veces me acompañaba a mis operaciones. Él me vio hacer una circuncisión. Tres días después me llevó unos dibujos que representaban diversas formas de practicarla. Durante años los guardé, pero luego se los di a Rodolfo Echeverría, que me compró un retrato que yo tenía de Eisenstein. Por todo me pagó cincuenta mil pesos.

—Háble me de Eisenstein.

—Hay mucho qué decir, pero lo que más admiraba de él era su capacidad de observación, su imaginación. Una vez pasamos frente a un charco. De él se desprendía ese hervor que hay en las aguas podridas. Él se quedó un rato contemplando el charco, y poco después nos mostró cómo de allí había sacado la imagen de una tempestad. Un hombre que ve una tempestad en un charco debe de tener mucho talento.

—Los Contemporáneos ampliaron sus lecturas, su mundo: pero ¿modificaron de alguna manera su escritura?

—La verdad es que pasé entre ellos como Cristo sobre las aguas: se abrieron para darme paso. En esos grupos de artistas hay sólo amistad relativa. No faltan las envidias. A mí me criticaban mucho, me comían, cuando usaba palabras como "corazón", por ejemplo. Entonces me llamaban cursi. ¿Qué es lo cursi? No lo sé, porque la verdad es que a todos nos encantaban las canciones de Lara.

—Usted mismo ha hecho letras para canciones románticas. ¿Las considera parte de su obra poética?

—Creo que todo lo que le da gusto y dicha a la gente, todo lo que se queda en su memoria, es poesía. Francamente me satisface haber escrito esas canciones. No las juzgo al margen de una labor poética que ha consumido todos, todos los años de mi vida.

MEMORIA Y OLVIDO

—Desde el privilegio de sus ochenta y dos años, ¿cuál es el balance de su vida?

—Bueno, pues que no me arrepiento de nada. Es más, si creyera en la reencarnación, le pediría a Dios que me enviara al mundo nuevamente como Elías Nandino: con sus vicios y virtudes.

—¿Cuál considera su máxima virtud?

—La ternura, que no he podido agotar.

—¿Qué es lo que un hombre tan generoso como usted codicia?

—Hubiera deseado menos tempestades en mis deseos. Pero también gracias a ellos he conocido la gloria.

—¿Y el infierno?

—He tenido varios: primero fue la pasión desbordada; ahora verme viejo, agotado, incapaz de realizar mis deseos. Si peco ahora, m'hijita, es sólo con los ojos...

—¿Qué es para usted el pasado?

—La raíz de lo que ahora soy.

—¿Y el futuro?

—¿El futuro? Ya lo sabemos: el hombre no va más allá del polvo.

—¿Tiene buena memoria?

—No, por fortuna no. Soy una copa llena hasta los bordes. Si comenzara a retener otras cosas, éstas desalojarían a las que están dentro de mi memoria.

—¿Qué precio ha pagado por ser un poeta?

—¿Te parece poco precio la vida que he llevado? He visto la muerte, me he consumado en el amor más terrible. El precio ha sido verlo todo, y

tropezarme siempre con ese demonio disfrazado de ángel: el amor.

—¿Piensa mucho en la muerte?

—Sí, pero no la temo. La conozco bien y sé que es algo necesarísimo. Ahora estoy escribiendo un libro sobre la muerte. Cuando lo leas, la amarás. La tragedia actual es que el hombre se reproduce en progresión geométrica. El mundo se está llenando de recién nacidos, y la gente, gracias a la ciencia, vive mucho. Hace falta una guerra.

—Se supone que un poeta es por naturaleza pacifista.

—Soy pacifista, pero también conservador: para que el mundo siga floreciendo, tiene que abonarlo la muerte.

A LOS JÓVENES POETAS

—Si estuvieran frente a usted los jóvenes poetas mexicanos, ¿qué lecturas les recomendaría?

—Quizá las que tuve. Me hice con Juan Ramón Jiménez y con los autores que antes mencioné. En la actualidad considero que sólo Cavafis puede enseñarnos a escribir poesía. Él habla y escribe con un lenguaje natural, llama a las cosas por su nombre, dice con verdad. Mientras no haya sinceridad en las palabras, el mundo está jodido, y la poesía no vale. Un poeta tiene que ser honesto. Te pondré un ejemplo. Yo era médico de Pellicer, y a veces me daba a leer sus cosas. Un día me entregó un poema, lo leí y le dije: "Es bello, bellísimo, pero..." "Pero ¿qué?", me preguntó nervioso. "Pero creo que allí donde dice ella debe decir él. Sin ese cambio no sirve." El poeta tiene que ser un ser libre, y la libertad empieza en las palabras.

—¿Y el estilo?

—No es nada concreto. Uno lo va inventando, lo hace. A través del tiempo he llegado a una conclusión: primero aprendemos a escribir poemas valiéndonos de las metáforas. Después las palabras pierden su intención y adquieren la que nosotros —hacedores del poema— les damos. Entre el poeta y la palabra hay una lucha. A través de ella tenemos que lograr el dominio absoluto del idioma, convertir cada palabra en una cavidad donde poner nuestra intención poética. Lo que

vale en un poema es la fuerza humana, la forma directa. Lo otro es sólo alta costura.

A los jóvenes poetas les aconsejo que tomen las palabras, que son como esponjas, y las llenen con un significado nuevo. Si quieren comprender el lenguaje, hagan que él los comprenda. Las palabras de un poema pueden expresarlo todo: desde la pasión hasta el humor. A mí me gusta que la gente se ría con algunos de mis poemas, que entienda el "doble filo" con que uso las palabras. Finalmente, aconsejo a los poetas que no dejen un texto inconcluso. Que rematen el poema.

—Usted ha dedicado su vida a la poesía y a la medicina: el arte y la ciencia. A través de ellas ¿encontró la evidencia de que existe el alma?

—Soy médico y poeta por igual. La cirugía me permitió sobrevivir, y también me lastimó enseñándome el rostro de la muerte, clavándome en la agonía constante. La poesía ha sido para mí juego de luz y sombra, de bondad y maldad: el choque de las aguas forma las tempestades. Pero no he visto el alma; sin embargo, sé una cosa: el idiota no la tiene. Cuando el hombre muere, todo se acaba. Lo sé, lo sé bien: nadie va más allá del polvo.

FERNANDO DEL PASO

(1982)

NADA MÁS PROPIO de Fernando del Paso que el silencio de su persona y la elocuencia de sus dos libros infinitos, minuciosos y deslumbrantes. Dos clásicos de las literaturas hispánicas; José Trigo (Siglo XXI, 1966) y Palinuro de México (Joaquín Mortiz, 1980).

Tras muchos años de no verlo reencuentro a Del Paso en un rincón del Museo Alvar Carrillo Gil, donde exhibe más de setenta tintas: Visiones de un escritor. Parco siempre en su expresión oral, apenas pronuncia un saludo rápido, como si lo hubiéramos visto ayer. En cambio va y viene por la sala, observa la posición de sus dibujos, se refleja en los cristales que los protegen.

Las tintas llenan el salón con una atmósfera inmemorial, perdida, mágica. Entre paredes blancas estamos como prensados por las páginas de un libro de biología cuyas láminas hubieran sido maliciosamente alteradas por un alquimista, un nuevo doctor Moreau que con sus experimentos intentase formar otra naturaleza.

Un animal de cuerpo sonrosado conserva los vestigios del mundo en la perfección de su hocico. Un ave se diría la cigüeña de los cuentos de hadas hasta que vemos que su cuello se encorva con la ferocidad de la rapiña. El pez exhibe su piel azul-eléctrica y nos deja ver las

complicaciones de su esqueleto: la visión equivale a un relámpago que se hunde en el mar. Los músicos parecen condenados a vivir para siempre sometidos en instrumentos sordos y extraños. Más allá están los castillos. Se diría que desde sus almenas se reflejan como en espejos cóncavos El Bosco y Brueghel.

Las visiones de un escritor representan lo insólito y lo maleable. Las líneas curvas que chocan constantemente sensibilizan lo monstruoso, despojan de su rigidez a todos los objetos. En esas curvas las construcciones se levantan, se vuelven transparentes, etéreas, para que a través de ellas podamos admirar sus secretas moradoras: las palabras.

Los primeros dibujos de la exposición datan de 1973, pero Del Paso descubrió mucho antes que los dos polos que sostienen su vida de escritor son la línea y la palabra. Así lo prueban los antiguos cuadernos escolares exhibidos junto a los manuscritos. En una página rayada, bajo la imagen de un león, está escrito un poema infantil: “Rey de la madre naturaleza / Rey de las selvas, rey del desierto / que en ti mantienes por siempre insertos / valor, bravura, con gran fiereza”.

Conforme pasa el tiempo, dibujo y escritura se complican y aportan nuevas formas expresivas: aquél da monstruos y maravillas, ésta se agiganta en círculos concéntricos que se desprenden de la imaginación y la memoria y se incuban en el silencio.

NOTICIAS DEL IMPERIO

—Junto a los manuscritos de José Trigo y Palinuro se hallan algunas páginas de tu novela en proceso: Noticias del Imperio.

—En cierta forma vine a México para investigar todo lo concerniente al Segundo Imperio mexicano y la Intervención francesa. Dedicaré la mayor parte de mi estancia para asistir a la hemeroteca y estudiar periódicos y publicaciones de 1860-1870.

—Casi todos los escritores mexicanos han intentado un drama o una novela sobre Maximiliano y Carlota. Su historia por sí sola es nuestra mejor novela romántica.

—Elegí el tema porque me pareció que todo era un melodrama maravilloso vivido por dos personajes sobre los cuales valía la pena escribir. Cuando terminé Palinuro me lancé de lleno a la investigación.

—¿Será una obra histórica o antihistórica, como la Corona de sombra de Usigli?

—A final de cuentas creo que será una novela histórica, aunque la idea me asusta bastante porque significa una responsabilidad enorme. Por el momento hablo sólo de una idea y aún no me gustaría referirme a la

estructura de esta novela. Sin embargo, desde ahora sé que la parte más importante será un largo monólogo de Carlota, loca a los 76 años en el castillo de Bouchout.

Recuerda que Carlota sobrevive, como un solitario fantasma del pasado, hasta 1927, año en que se filma The jazz singer, la primera película hablada. Su personalidad y mi concepto de ella explican que mi epígrafe sea: “La imaginación, la loca de la casa”. Se atribuye a Malebranche, lo utilizó Galdós en una de sus obras. La locura de Carlota representa la lucha por conquistar la realidad que se escapa todos los días.

EL ESPACIO DE LOS JARDINES

—El estilo ¿será distinto en cada capítulo, como en tus novelas anteriores?

—Sí, se realizarán de diferentes formas. Hay, por ejemplo, un diario imaginario de Maximiliano. Con frecuencia aparecerá en la novela un personaje que habla en tercera persona. Por otra parte, los hechos ocurrirán en los sitios donde realmente sucedieron. Esta semana tengo un capítulo que se desarrolla en los Jardines Borda y se refiere a los amores de Maximiliano con Concepción Sedano. Demoré esta parte de la novela hasta conocer los jardines. Fui a ellos de niño, pero no guardaba ningún recuerdo, ningún dato que pudiera servirme de apoyo.

—¿Hasta donde sea posible, la novela respetará sus ambientes?

—Hasta donde sea posible, como tú dices. De los jardines captaré el espacio, la dimensión, tal vez la forma de los árboles, pero también quizá me atreva a cambiar el nombre de una flor. Lo mismo ocurre con el escenario europeo: Miramar, Bouchout.

—Respecto a Juárez, ¿partirás de una imagen escolar o construirás una figura más libre, quizás más objetiva?

—Juárez quedará bien, aunque no puedo omitir el tratado MacLane-Ocampo. Curiosamente estudié de niño en una escuela de la colonia Roma que llevaba el nombre de Benito Juárez. Allí su culto era exacerbado. De mis clases de historia también me quedaron recuerdos muy vagos. Sabía, por ejemplo, que habíamos tenido emperadores, pero terminé la primaria con la idea de que ambos eran franceses. No sé si porque eran blancos o porque resultan muy irreales en el medio mexicano, el caso es que muchas personas al ver los retratos de Maximiliano y Carlota se persignaban, como si las suyas fuesen imágenes sagradas.

DE LA LITERATURA COMO CADENA PERPETUA

—Me interesa que hables del momento en que el escritor “decide cambiar el nombre de una flor”. Es decir, cómo a partir de la realidad inventa una distinta, propia.

—En general, un escritor básicamente recrea la realidad y, por lo tanto, la hace distinta. No soy teórico de la literatura y muy pocas veces me planteo ese tipo de problemas. Estudié teoría literaria, pero llegó el momento en que decidí que lo mejor era hacerla a un lado. No me interesa averiguar por qué escribo: sólo me interesa escribir; finalmente los problemas están implícitos en mi escritura.

—Resuelves los problemas de la literatura escribiéndola, como hay quienes enfrentan los problemas de la vida viviéndola.

—Para mí la literatura es una condena, forma parte del destino y de ella no hay escapatoria, aunque a veces he deseado no ser escritor. Esto quizá se deba a que soy ciclotímico: tengo altos y bajos y en alguno de éstos llegué a pensar que habría vivido más tranquilo de no haber sido escritor.

—En esos momentos de crisis, ¿cuál es para ti el aspecto más duro de ser escritor?

—Sentir que nunca llegas a decir lo que deseas o darte cuenta, al final de una página, de que expresaste algo que no era lo que querías. Entonces cada palabra, cada página, se convierte en un lastre sobre mi vida. Sin embargo, no me arrepiento de nada de lo que he escrito.

—¿Ni siquiera cuando emprendes tu relectura?

—Ni siquiera entonces. Lo sé porque siento que no reescribiría ninguna de mis páginas. Están como debieron estar.

—Nuestra época conspira contra las obras de largo aliento. Entre nosotros en los últimos años, sólo tú y Carlos Fuentes han emprendido —y consumado— novelas catedralicias, totalizadoras.

—Nunca me senté al escritorio con el propósito de escribir novelas de setecientas páginas. José Trigo surgió de un cuento o novela corta. El volumen de la novela está determinado por el tema. Sé que es una desventaja publicar "novelas gordas", pero he decidido seguir el juego que me imponga cada obra.

Lo decidí con José Trigo y lo corroboré con Palinuro: dedicar muchos años a la escritura de un libro me permite convertir esa novela en el centro de mi vida, apoyarme en ella. Mis libros son la respuesta a una certidumbre: el objeto de mi existencia no es terminar los libros, sino estar escribiéndolos. Desgraciadamente llega un momento en que la escritura se termina y ella misma te dice: "Ya estoy lista. Fuera".

—¿Y entonces?

—Me siento arrojado del paraíso, hundido en un vacío posorgásmico. Un libro puedes releerlo, pero no reescribirlo.

LA TUMBA SIN SOSIEGO

—El título de tu segunda novela salió del libro de Cyril Connolly The Unquiet Grave (La tumba sin sosiego), que por cierto acaba de reeditar Premiá en la excelentísima traducción de Ricardo Baeza. ¿Cómo descubriste a Connolly?

—Gracias a un gran poeta mexicano de quien por ahora no tengo noticias: Francisco Cervantes.

—En un libro anterior, Connolly habla de los Enemigos de la promesa: éxito, política, sexo, conversación, alcohol, drogas, periodismo, domesticidad. O sea que para el joven escritor o la joven escritora todo en la vida se opone a que realice en obras lo que promete su talento.

—En general prefiero expresarme por escrito, sobre todo para hablar de un tema así. El escritor está rodeado de amenazas: el tiempo es una de ellas y después las "salidas" a través de cosas tan enajenantes como la publicidad, por ejemplo.

—Tú renunciaste a una próspera carrera de publicista para entregarte a la de escritor sin imaginar que iba a darte el éxito. ¿Consideras que el éxito es un peligro para ti?

—No. Si algún éxito tengo y algún peligro pudo significar para mi trabajo, la salvación se la debo al exilio en Londres.

—¿Las cosas hubieran sido distintas para ti como escritor si te hubieses quedado en México?

—Claro que sí: hay ciudades donde no se puede defender la privacía. En Londres las características de la ciudad misma te permiten aislarte de una manera mucho más eficaz que en París o en Madrid. Siempre soñé con vivir en Europa, donde creí que podría ampliar mis perspectivas culturales e históricas. Así fue.

HABLA Y LITERATURA

—El exilio te ha protegido contra las molestias del éxito, pero tal vez al precio de despojarte de tu lenguaje.

—En el exilio se pierde el lenguaje coloquial, no el culto. Eso explica que casi todos los personajes de Palinuro hablen igual: a ellos no los distingue su habla. Palinuro, y los demás, hablan con un lenguaje artificioso que es pura literatura y no pretende ser otra cosa. Uno, como escritor que se va por mucho tiempo de su país, no puede pretender que conservará el lenguaje coloquial. En estos momentos no me sentiría capaz de escribir, por ejemplo, una obra con el habla de los jóvenes.

—En tus novelas, ¿qué le da efectividad a tu lenguaje artificioso?

—Que se sabe que es artificioso. Mi relación con el lenguaje es básicamente amorosa. Por lo tanto, implica una serie de desapegos, intuiciones, mezquindades, inquietudes propias del amor.

—Me asombra y me admira la cantidad de trabajo humano que hay en tus libros. ¿Reescribes mucho?

—Es muy variable. Hay capítulos que salen a la primera y páginas que necesito reescribir veinte veces. No tengo una rutina de trabajo que, por

otra parte, se ve interrumpido por todas las cosas, sobre todo por los horarios. Durante diez años he trabajado en la BBC, donde a veces nos dan turnos diurnos o vespertinos o nocturnos. Cada cambio implica una restructuración en mis momentos de escritura. Por eso me ha sido difícil imponerme una disciplina.

EL CUARTO DE LOS LIBROS

—¿Cuáles son tus manías y fobias como escritor?

—No soy muy original: café, tabaco. José Trigo lo escribí a mano. Ahora casi todo lo que es novela lo redacto a máquina. Esto es imposible con la poesía.

—Tu primer libro fue Sonetos de lo diario (Cuadernos del Unicornio, 1958). Después de mucho tiempo has vuelto a escribir poesía.

—Volví a los sonetos porque sentí un gran alivio al terminar Palinuro. Además, de vuelta a México he tenido estímulos directos. Durante doce años guardé aquí una biblioteca de tres mil volúmenes. El recuerdo de esos libros me impidió comprarlos en Londres. De pronto necesitaba alguna relectura y me daba cuenta de que no tenía los libros a la mano y no los compraba al recordar: "Están guardados en mi biblioteca de México. Cuando regrese los leo". Muchas veces una necesidad interior muy profunda volvía impostergable la lectura y compraba de nuevo los libros. Por ejemplo El rayo que no cesa, de Miguel Hernández. Precisamente la relectura de este libro me llevó a escribir sonetos nuevamente.

—Esa biblioteca que representa tus afinidades electivas, ¿quién te ayudó a formarla?

—A fines de los años cincuenta tuve un trato amistoso muy cercano con José de la Colina, Antonio Montaña y Álvaro Mutis. Ellos me descubrieron a muchos autores; pero después hubo otros amigos que me incitaron a hacer otras lecturas: Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol.

—¿Dirías que con ellos perteneces a una generación?

—Pertenezco a una generación por cuestiones de edad y porque salíamos juntos, intercambiábamos opiniones, nos criticábamos. Sin embargo, nunca me integré a ella del todo. Mis lecturas fueron las que mis amigos me sugirieron, como dije: Faulkner, Dos Passos, Joyce, Alberti, Miguel Hernández, Thomas Wolfe, Ramuz. Leí también mucho teatro: O'Neill, Ibsen, Miller, Williams, Ugo Betti.

—¿Cómo fue el reencuentro con tu biblioteca?

—Extraño. En efecto, lo primero que hice al llegar aquí fue abrir el cuarto donde estaban mis libros. Iba en busca de papeles y algunos tomos concretos, pero de pronto me encontré con un montón de cajas y en cierta forma, al azar, hallé cosas extraordinarias que no buscaba. De esas cajas, en otro sentido, surgieron fantasmas inservibles: a Virginia Woolf y a Joyce, por ejemplo, los había leído aquí traducidos del inglés.

Ahora que puedo leerlos en el original, estas versiones ya no me satisfacen. Así, no volveré sobre esos libros: son de alguna manera conversaciones clausuradas. Eso me dice una cosa: compré todos esos libros cuando mi salario como publicista me permitía adquirirlos en abundancia y al mismo tiempo imposibilitaba su lectura. Me fui a Londres y ocurrió lo contrario: leí muchos libros que no compré y tenía tiempo libre y magníficas bibliotecas a mi alcance.

—Si tus propios libros se hubieran quedado en manuscrito, ¿cómo los verías ahora?

—Hace un año releí José Trigo y lo encontré extraño, al punto de que desconocí algunas cosas que incluso me pareció no haber escrito. La literatura tiene arcanos y misterios inaccesibles aun para quien la produjo.

EL ÉXITO Y LA CRÍTICA

—Esos secretos son muchas veces desentrañados por la crítica. ¿Crees en ella, te orienta?

—No creo que la crítica me ayude a escribir. He llegado a pensar que hasta puede perjudicar mi literatura. La buena crítica desentraña mecanismos de los cuales no se está consciente, mecanismos que son sus obsesiones; la mala crítica es doblemente inútil porque sólo indigna.

—Al margen de la crítica, es evidente que has cautivado a los lectores, que has obtenido el éxito.

—Muy relativo, porque no ha sido económico, aunque, desde luego, me permite vivir de la escritura.

—Hay quien dice que el escritor debe vivir de lo que no tenga que ver con la literatura. ¿Qué opinas?

—Eso depende de cada persona. Yo sí podría vivir de la literatura sin por eso modificar mi actitud vital hacia las cosas. Sin embargo, siempre existen tentaciones. Quizá el peligro es que nunca faltan las voces tentadoras. Por ejemplo, esos que se acercan a uno para aconsejarte que escribas de otra manera o que hagas novelas más breves. Tal vez una

excesiva popularidad te obligue a hacer concesiones. Este fenómeno se da más en la pintura: un pintor en cuanto empieza a cotizarse hace más cuadros de lo que es aceptado por los mercados artísticos.

EL AMOR AL EXCESO

—Has transitado por todos los lenguajes: la novela, la poesía, la pintura, el periodismo, la publicidad. ¿Cuál es el más tuyo?

—El lenguaje que más me pesa es el de la publicidad; en cambio, los trabajos poéticos son ejercicios, casi un descanso de la inventiva. Reconozco que cada lenguaje ejerce sobre el intelecto un peso distinto. La narrativa significa recrear, inventar; el periodismo es discernir. En todos mis lenguajes hay un compromiso: primero con la literatura y después con mi persona.

—¿Hay un denominador común entre tu escritura y tu pintura?

—Entre los dibujos y Palinuro hay uno: un mismo trazado. Las características evidentes de esos dos trabajos son el horror, lo grotesco, la unión de los contrarios, el gigantismo. Aquí se hace presente una de las grandes influencias en mi literatura —uno de mis primeros encuentros como lector—: la de Rabelais. De Gargantúa y Pantagruel amo el exceso. Amo el exceso en todo: en el amor y en el humor. Desde luego encontré en ese formidable libro el humor, que ahora para mí es fundamental. Ese rasgo no es evidente en José Trigo, porque cuando escribí esa obra me tomaba muy en serio.

PACO IGNACIO TAIBO II

(1982)

HAY POCAS NOVELAS policiacas mexicanas. Se dice que en nuestro país el género no florece porque nadie cree en la justicia ni en las instituciones ni mucho menos en la policía. A la corrupción que impide nuestro desarrollo, saquea a los pobres y nos hunde en la crisis, hay que hacerle el cargo adicional de privarnos de un género que fascina a millones de lectores.

Pero si alguna ciudad está llena de incitaciones para el novelista policiaco es México. El D. F., su violencia, su corrupción, así como sus posibilidades de amor y fraternidad, es el escenario en que transcurren las aventuras del investigador privado Héctor Belascoarán Shayne, protagonista de Días de combate, Cosa fácil y No habrá final feliz. Las dos primeras acaban de traducirse al alemán y han sido filmadas por Alfredo Gurrola. Su autor, Paco Ignacio Taibo II, obtuvo hace pocas semanas el premio de novela Grijalbo 1982 con La toma del poder, obra dedicada "a la memoria de Emilio Salgari, suicida, novelista, compañero de viaje".

Taibo II, que alterna la novela con el periodismo y la historia de los movimientos obreros mexicano y español, dice: "El premio significa un pequeño éxito para mí. Lo interpreto como la posibilidad de realizar un deseo antiguo: vivir de mi trabajo literario lo mismo que otros viven de oficios artesanales, tan nobles como la carpintería". En su departamento de la colonia Hipódromo —donde hay una agitación constante, llamadas

telefónicas, una niña pintada de azul por accidente— Paco Ignacio Taibo II nos habla de su trabajo.

EL AÑO DE LA DERROTA

—La toma del poder es una novela corta escrita en dos planos paralelos que narran las mismas cosas. El primero está formado por las cartas dirigidas a Néstor, el personaje clave. A través de ellas se entera de cómo fue el año 1969, en torno al que gira la novela. En el segundo plano aparece el mismo personaje, encamado en un hospital. Desde allí decide enfrentarse al sistema mexicano, combatirlo. Para lograrlo piensa que hay que convocar a las fuerzas de la infancia, o sea a los personajes que aparecieron en sus lecturas infantiles: Dick Turpin, Sandokan, la Carga de la Caballería Ligera, los Mau-Mau.

—Ya hay toda una espléndida literatura en torno a 1968. ¿Por qué, tú que viviste aquel momento decisivo, te refieres a 1969 como a un año clave?

—Considero que 1969 tiene una tesitura tan potente como el anterior, porque si 1968 fue el momento de las ilusiones, del entusiasmo, del auge de un movimiento social, el 69 fue en cambio el año de la derrota, de la depresión. Entonces nos dimos cuenta de que en realidad no había un movimiento estudiantil fuerte. Pasamos de ser muchos a ser muy pocos. Vimos la derrota cuando, de sentirnos poderosos y fuertes gracias a la solidaridad de otros jóvenes y de toda clase de personas que pensaban como nosotros, pasamos a sumirnos otra vez en la soledad de la pequeña burguesía. Transitamos de la euforia al silencio, del mundo compartido al aislamiento, de la esperanza a la decepción. Ésa fue una experiencia amarga acerca de la cual considero es necesario reflexionar.

—Hablas del movimiento estudiantil como de una comunión espiritual. ¿Piensas que de alguna manera esa identificación política sustituyó a la religiosa?

—Tal vez sí haya cierta similitud entre la euforia religiosa y la euforia política. Se buscan siempre respuestas y quizá se encuentran por ambos caminos, por qué no. Las personas son felices de modos muy extraños. Pero creo que hay una diferencia básica: en un movimiento social la trascendencia de las acciones puede ponerse por encima de ti, pero jamás fuera de tu alcance, como ocurre con un movimiento religioso. Lo bello de una acción política organizada es que estableces relaciones con personas reales, que son como tú y tienen intereses y aspiraciones semejantes. El entusiasmo que nace de esa comunidad de ideas es muy grande. Imagínate el choque tan tremendo que te causa ver cómo todo eso fracasa en un momento.

EL DERECHO A LA VENGANZA

—Néstor, el personaje de La toma del poder, para reorganizar al mundo necesita del auxilio de personajes fantásticos. Este recurso, ¿no vuelve fantástica, irreal, toda posibilidad de justicia?

—El reto de mi novela era justamente eso: lograr que un ser común y corriente pudiera convivir con seres fantásticos como D'Artagnan, por ejemplo. Ahora, como novelista tenía que plantearme el triunfo de las fuerzas del bien. La toma del poder se refiere al fracaso que percibimos en 1969, pero eso no impide que quince años después nosotros, en la novela, seamos los triunfadores. Ésta es, en cierto sentido, la novela de la venganza.

—¿Contra qué, contra quienes?

—Contra la realidad, contra el país, contra el sistema, contra mí mismo, contra nuestra impotencia. La venganza es un derecho, aunque no lo parezca. Sofocados, aquí lo perdemos todo; desde el derecho a la venganza hasta la capacidad de soñar. Eso en la medida en que Televisa maneja íntegramente nuestros sueños.

—¿Te basta con que la venganza, la justicia, los sueños ocurran en el terreno puramente literario?

—¿Quién dijo que la literatura es pura literatura? Por lo pronto, comparto con mis lectores el placer de leer y ése es un plano de realidad, lo quieran o no.

—¿Te refieres al placer de leer o de leerte?

—Sería injusto si dijera “leerme”. No soy un escritor que produzca un libro diario, en cambio sí leo uno por día.

MUERTOS Y CRUCIGRAMAS

—Como autor de novelas policiacas, ¿de qué te nutres, qué lees?

—Me cuesta mucho más trabajo decir lo que leo. Digamos que me interesa aproximarme a todos los libros de reportaje. Me fascina el periodismo vuelto libro.

—¿Qué ocurre cuando el periodismo se convierte en libro?

—Que el periodismo, por principio, deja de serlo. Mientras un periodista escribe un reportaje los hechos se acumulan, unos desplazan a otros. Si ese mismo reportaje es parte de un libro, el autor tiene la ventaja de que su narración ya reposó un poco; el lector, por su parte, no tiene que esperar días y días para darle continuidad a la lectura. Lo más importante es que los valores aparentemente secundarios —el estilo, la forma de decir las cosas, la buena escritura— con el tiempo aumentan, crecen. Todo esto te permite una lectura más literaria y menos periodística.

Aparte de leer la prensa soy asiduo de toda clase de novelas policiacas. Las leo a pasto. Creo que las he leído todas o por lo menos que no se me ha escapado ni una sola en los últimos diez años. Ahora mismo pienso en autores que me han entusiasmado: en Chandler, en Williams, en los autores norteamericanos de los cuarenta. He leído intensivamente a

Simenon y no hace mucho descubrí a los autores policiacos suecos: son magníficos. Hay un novelista negro, de Harlem, que me fascina: Chester Himes; Tony Chiew, chino-norteamericano, es excelente. Entre los españoles tengo que mencionar a Vázquez Montalbán.

—Veo que entre tus clásicos no están los maestros del género: los escritores ingleses.

—No los menciono porque no me gustan. Las suyas son novelas-problema que no me agradan. Las novelas policiacas inglesas son como crucigramas en torno a un personaje muerto.

—Pensé que todo autor policiaco se planteaba, desde el principio de su trabajo, la clásica pregunta de "quién es el asesino".

—A mí no me interesa resolver ese tipo de enigmas, precisamente porque no concibo a la novela policiaca como un crucigrama. Pretendo que sea otra cosa: un reflejo de nuestra sociedad. Aunque para mí los ingleses no la hacen en esa línea, paladeo bastante a Conan Doyle.

—El enigma por resolver, ¿no es propio del género?

—Dentro de la técnica y la concepción británicas sí, porque al fin lo que interesa a sus autores es poner las letritas en su sitio, encontrar a un culpable. Esto no tiene sentido cuando ves a la novela policiaca como un tipo de novela social. Puede haber obras extraordinarias donde jamás se

devela el misterio. Te pongo un ejemplo: Un clérigo con pistola, de Chester Himes.

—Si no pretende aclarar un crimen, ¿cuál es el sentido de una obra como la de Himes?

—Uno, muy concreto y muy válido: decirnos cómo es Harlem, cómo se dan allí los mecanismos de la violencia y de la represión, qué ocurre con los habitantes de ese barrio de Nueva York. Me gustó tanto esa estructura que la apliqué en mi novela No habrá final feliz, donde no hay soluciones ni se devela ningún misterio.

—Este procedimiento implica una crítica a la justicia mexicana que castiga a quien roba un pan, pero premia al corrupto que roba trescientos millones en un puesto público.

—Yo diría que es más bien un intento de recoger la vida tal como es: absurda. ¿O tú crees que hay lógica en la vida cotidiana? No, en lo absoluto. ¿Te parece lógico, por ejemplo, que los cuerpos encargados de darnos seguridad social sean quienes victiman muchas veces a los ciudadanos? Lo que pretendo reflejar en mis novelas es precisamente la incongruencia del mundo. Por otra parte, creo que la vida real es mucho más sabrosa y compleja que una novela donde todo está previsto, en su sitio y funcionando de acuerdo con mecanismos prefabricados.

—¿Cuál es tu actitud cuando empiezas a escribir una novela policiaca?

—Desde luego no pretendo armar un rompecabezas. Lo que me impulsa es lograr que la novela cuente la vida cotidiana desde el ángulo de la nota roja.

—¿Eres asiduo de las páginas rojas?

—Claro que sí. La nota roja es mi alimento espiritual. Si no lees esas páginas corres el peligro de dejar de ser mexicano, de creerte la falacia de la pequeña clase media. La nota roja te permite descubrir un México brutal que siempre está allí, a la vuelta de la esquina, al alcance de la mano, en el centro de nuestra vida. Allí se manifiestan como en ninguna otra parte las corrupciones, las fallas de nuestro sistema. Vuelvo a ponerte el ejemplo de los policías convertidos en verdugos.

EL MAL ESTADO

—Te irritan las injusticias y sin embargo no te interesa denunciar a los culpables, no deseas saber "quién es el asesino". ¿Ni siquiera para tener un punto de partida te formulas esta pregunta?

—No, escribo una novela exactamente como tú la lees: no engaño a nadie. Empiezo por el título, después viene la cita...

—¿Cuál es la función de esos epígrafes que nunca faltan en tus novelas?

—Simplemente hacer presentes a los autores extranjeros en el mundo de la novela policiaca. Pero no sólo cito a escritores, sino también a otro tipo de personajes, a políticos, por ejemplo: Bakunin o Mao Tse-tung.

—Eso, ¿qué significa?

—Que quiero cambiar algo: en términos generales, la novela policiaca ha sido aséptica políticamente.

—Para muchos es algo más que aséptica: reaccionaria. ¿Qué opinas de eso?

—Que puede serlo y no. Dashiel Hammet es un escritor progresista. Los autores suecos demuelen, con sus novelas, a todo el sistema policiaco de su país. Pero acepto que frente a esa corriente radical hay otra reaccionaria.

—¿De qué lado sitúas tus novelas?

—Pienso que son francamente anarquistas en el sentido en que los ciudadanos se enfrentan al mal, al gran mal que para mí es el Estado, porque resume todos los elementos de opresión contra el ciudadano.

—¿Puede haber organización social sin la existencia del Estado?

—Sí, en un mundo donde el Estado sería sustituido por simples ciudadanos bien organizados que no necesitaran de todos los aparatos burocráticos.

—Así que no concibes al Estado como un “ogro filantrópico”.

—No, lo concibo como un ogro, a secas...

—Estarías de acuerdo, pues, con la crítica de Orwell en Animal Farm: los animales-víctimas toman el lugar de sus verdugos humanos, pero como no destruyen las jerarquías al poco tiempo reproducen la opresión.

—Sí, eso puede suceder... Las instituciones crean las funciones y por desgracia siempre hay ciudadanos dispuestos a realizarlas. Pero de todas formas yo tengo que sostener mis ideas. Para mí la novela es una especie de combate por la vida. Si uno entiende su existencia en términos no esquizofrénicos, procura ser el mismo en distintos planos.

LA NOVELA ES ACCIÓN

—¿Eres el mismo cuando andas por la calle que cuando escribes?

—Básicamente sí. Y es en ese sentido en el que pretendo que mis novelas reflejen el combate que vivo y para el cual vivo.

—Sin embargo, entre el Taibo II que va por la calle y el que escribe frente a la máquina hay un intermediario: el estilo.

—El estilo no existe por sí solo ni como algo abstracto. De darse, lo considero como la suma de experiencias de una persona. El estilo es una huella digital formada por la mezcla de todos los estilos y los diferentes tratamientos para cada uno de ellos.

—¿Te preocupa el estilo?

—Lo que me preocupa en ese sentido es conseguir que una novela sea completamente legible. Pretendo que los problemas formales no me atrapen ni me desvíen de mi intención. Una novela no es una serie de palabras bonitas o bien puestas. Una novela debe contar, describir hechos, necesita tener acción.

—Hasta el momento dos de tus novelas han sido llevadas al cine. ¿Aceptas que hay una relación entre tu narrativa y la otra forma de relato que es el cine?

—Claro que sí. Me gusta saberme emparentado con el cine, aunque no con todos los estilos cinematográficos. Hay un cine esteticista al que sólo le preocupan las formas y no los contenidos. Con él no quiero nada. Mi afinidad está con el cine narrativo, aunque no sé exactamente cuál; sin embargo, no me desagrada la idea de identificarme con el cine de aventuras que tiene cierto contenido social.

LA PERSPECTIVA DE LA JUSTICIA

—A la generación anterior a la tuya nos emocionó cierto tipo de cine de aventuras: La carga de los 600, Los inconquistables, Gunga Din, muchos westerns. Luego nos traumatizó ver que nuestros héroes infantiles eran colonialistas y genocidas, en tanto que quienes nos presentaron como villanos eran los buenos: apaches, hindúes, zulúes que peleaban por su tierra y su cultura.

—Esas películas no me dicen nada. Para mi tiempo los héroes blancos ya eran mal vistos. Cuando veo, por ejemplo, La carga de los 600 lo único que se me ocurre es preguntar ¿qué carajos estaban haciendo los ingleses en Crimea?

—Tanto en la literatura como en el cine te interesas por los llamados subgéneros: la novela policiaca, el cine de aventuras...

—Efectivamente. Hasta el momento he escrito tres novelas policiacas y una de aventuras. Lo hice conscientemente porque no creo que haya géneros o subgéneros. Hay buenas o malas novelas, eso sí. La ventaja de una novela policiaca es, como dije antes, que te permite aproximaciones muy singulares a la sociedad mexicana. En mi caso, la he visto desde la perspectiva de la violencia, de la injusticia.

—El hecho de haber ganado el Premio Grijalbo, ¿te limita, te cohíbe para emprender nuevas obras?

—En lo absoluto. Ahora mismo estoy escribiendo otra novela.

—¿Cómo y cuándo escribes?

—Como puedo, sobre todo en las noches, cuando hay un poco de silencio, puedo aislarme y nadie me chinga la borrega. Mi método es darle, darle y tirar, tirar papeles.

—¿Insistes con un tema hasta que lo dominas?

—La toma del poder es una novela escrita tres veces a lo largo de doce años. El tema me interesó siempre, lo que cambió fue mi enfoque y mi trabajo literario. Hay algo respecto a lo que no he variado: no me interesa encontrar o descubrir "culpables", no los creo. Retrato a los que ya existen y que, por cierto, se pintan muy bien solos. No fabrico "malos". En nuestros países los que hay son ya bastante malos como para agregarles nada. Encontrarlos, localizarlos es fácil desde el momento en que eliges tu posición, si te ubicas del otro lado de los prepotentes, los corruptos, los abusivos o los déspotas.

Creo que el poder escribe sus novelas todos los días. Yo, en cambio, escribo un solo libro al año. La ventaja del novelista es poder contar las cosas; pero hay que decir que la ventaja de "los otros" es muy grande:

tienen seis canales de televisión, billones de pesos, ocho helicópteros, doscientas patrullas, quince mil policías. Yo no tengo nada más que mi máquina de escribir, algunos amigos y afinidades con ciertos mexicanos desheredados.

—Tu ideología te da una perspectiva como novelista. Pero creo que no es menos importante un elemento que priva en tu trato personal y en tu trabajo: la ternura.

—Claro que existe. Si no quieres a la gente no puedes pelear con ella.

—Quieres decir por ella.

—Eso de "pelear por ella" me molesta porque significa paternalismo, subestimación. Lo que está claro es que no, a través de su trabajo, pelea, con la gente y contra el poder. Sí, la ternura es un elemento necesario. Nadie puede escribir novelas con sólo la violencia. No soy un hombre violento, no tengo broncas con nadie. En esta ciudad hay trece millones de personas que me gustan, que son simpáticas, que me encantan y siempre tienen historias que contar. Luego hay un porcentaje de personas que francamente no me interesan para nada, y del otro lado, medio millón con el que sí me interesa luchar.

—¿Cuál es tu relación con tu máquina de escribir?

—Pareja: la aporreo y ella me aporrea.

—¿Cuáles son las mejores novelas policiacas que has leído?

—Creo que la mejor de todas es la Biblia: tiene un personaje aparentemente bueno, Dios, que logra engañar a todo el mundo y al final resulta el malo. Lo que me gusta de la Biblia, lo que me fascina, son los personajes secundarios.

—¿Les concedes especial atención en tus novelas?

—Sí. Quiero que nazcan para ocupar un sitio real, el que merecen. En mis novelas reaparecen tal como son, como los veo y escucho. Mira, a la casa viene a ayudarnos una señora que ha sido victimada tres veces por Los Panchitos. Pero eso no la amedrenta: sigue su lucha, es generosa, cumplida, sonríe. Creo que merece un sitio noble en una novela.

MUERA PROUST, VIVA TROTSKY

—Dices que reproduces a los personajes secundarios tal como los vives. ¿Intentas reproducirlos también como los escuchas?

—Desde luego. Procuro ser lo más fiel, lo más natural posible para reproducir el habla de la calle. No sé si logro una exactitud absoluta, pero en todo caso no fracaso porque al menos los parlamentos suenan reales.

—¿Cómo lo compruebas?

—Porque siempre me leo en voz alta: el oído no miente.

—¿Qué novelas te habría gustado escribir: Guerra y paz, En busca del tiempo perdido...?

—Qué horror. Proust me aburre. No creo que haya dicho nada.

—Disiento contigo. No hay una acción interna posiblemente, pero quizá no existe otro escritor que haya pintado con tanta exactitud las pasiones humanas.

—Quizá. Te prometo hacer una relectura. Por lo pronto me gustaría haber escrito el que considero es el canto más completo, real y tierno acerca de la amistad: El largo adiós, de Chandler. También me habría gustado escribir la Historia de la Revolución rusa, de Trotsky.

—¿Esto quiere decir que para ti no hay diferencias entre el historiador y el novelista?

—En todo caso no creo que exista una diferencia absoluta entre la ficción y la realidad. Después de todo, ésta suele inspirar aquélla y muchas veces lo visto y lo vivido es más fantástico que una visión onírica.

MARIO VARGAS LLOSA

(1982)

EN OCTUBRE DE 1962, en vísperas del bloqueo de Cuba y la consiguiente crisis del Caribe, hubo una exposición francesa en México y la RTF envió a un joven peruano que trabajaba en ella para que hiciera algunas entrevistas aquí. Su nombre era Mario Vargas Llosa. Algunos hicimos amistad con él. A los varios días de tratarlo, muy modestamente nos reveló que cuatro años atrás había publicado un libro de cuentos y acababa de escribir una novela, tan extensa que, como le resultaba imposible pagar su publicación en el Perú, decidió enviarla, sin demasiadas esperanzas, al concurso Biblioteca Breve de Seix Barral.

Sentimos una enorme alegría al leer, en diciembre de aquel año, que su novela había ganado el premio y quienes la leyeron en manuscrito la consideraban la más importante aparecida en Hispanoamérica desde Don Segundo Sombra (1926). Nadie hubiera podido imaginarse en aquel momento que con La ciudad y los perros comenzaría la gran época de la narrativa hispanoamericana y que a la primera novela seguirían muchas otras, de La casa verde (1966) hasta La guerra del fin del mundo (1981), que su autor considera “la más madura, quizá la mejor”.

Veinte años después de su primer paso por México encontré a Vargas Llosa de tal manera asediado por la luz pública que tuve sentimientos contradictorios para entrevistarlo. Por una parte me entusiasmaba la perspectiva de organizar una conversación que empezó hace mucho y ha continuado en diferentes épocas y lugares. Por otra, me resistía a

contribuir a agobiarlo y temía verlo superior y distante, cambiado por los feroces ácidos del éxito. No fue así: lo hallé tan cordial y modesto como siempre, con la misma capacidad de exponer sus ideas y la insaciable avidez de vida que es la fuente de su obra literaria.

—¿Cómo resumirías los veinte años transcurridos entre La ciudad y los perros y La guerra del fin del mundo?

—Empezaré por lo más obvio: la diferencia capital es que soy veinte años más viejo. En lo que se refiere a mi trabajo, el cambio más importante es que me he dado cuenta de que un relato se vuelve más eficaz mientras menos llamativa es su forma.

—¿Rechazas las técnicas narrativas que empleaste en La casa verde, Los cachorros o Conversación en la catedral?

—No rechazo nada de lo que he escrito. Claro que si ahora retomara los mismos temas los desarrollaría de una manera distinta. Pero con la misma dedicación de que fui capaz. Ahora sé que la forma no debe competir con el contenido de una historia. La literatura es forma, pero por lo menos en mi caso, la forma es menos importante que el contenido.

Cuando uno es joven tiende a hechizarse, a engolosinarse con las palabras, con las frases. Esto tiene un aspecto positivo, desde luego, porque así descubres formas nuevas, inventas, haces combinaciones. Pero hay un peligro: caer en el manierismo, en el artificio por el

artificio. Para mí ese peligro quedó atrás. Ahora lo que me interesa es escribir historias autosuficientes que parezcan generadas por sí mismas; historias que no estén movidas por un director de títeres: no quiero personajes con hilos que los mueven. En sus obras iniciales el principiante asoma la cabeza entre los personajes, quiere que lo vean, y es lógico. Caí en esta tentación en La ciudad y los perros y en La casa verde.

Por otra parte, en estos veinte años me han pasado muchas cosas y he leído muchas cosas. Todo es aprovechable en el trabajo. Hasta donde puedo ser objetivo, creo que lo último que he escrito tiene mayor madurez.

—¿Siempre es el mismo impulso el que te incita a contar historias?

—Mi sistema de trabajo no ha cambiado. Confirmo la idea de que los temas lo eligen a uno. Nunca tengo la sensación de ser quien elige una historia: sólo encuentro cosas que suscitan otras en torno a las cuales empiezo a fantasear, a especular por causas misteriosas, excitantes, cosquilleantes.

UNA NOVELA DE AVENTURAS

—Fue lo que te ocurrió con el tema de la rebelión de Canudos.

—Cuando me encontré con él me vi arrastrado por una fuerza nunca antes sentida, y eso que cuando fui a la sierra para escribir las historias de La casa verde entré en un estado de gran excitación que ahora casi considero mínima ante lo que me produjo el encuentro con Los sertones. Euclides da Cunha me reveló un mundo fascinante en la literatura y no lo fue menos en la realidad.

Quizá todo mi entusiasmo se debe a que la historia de Canudos dio una localización precisa a algo que se había venido gestando en mi afición por las novelas de caballería y mi antiguo deseo de escribir una novela de aventuras. En realidad todos mis libros tienen un germen de novela de aventuras. De pronto encontré en Canudos una historia real, próxima a mí, a mi mundo. Me di cuenta de que mis novelas de aventuras no eran puramente imaginarias, sino que tenían una raíz verdadera y por lo tanto eran realizables. Esta última novela me permitió romper con muchas cosas: antes, por ejemplo, mi obra era inseparable del ambiente, del clima peruano. Con La guerra del fin del mundo cambié totalmente de medio.

—Este cambio significó una prueba mayor que hizo más intensa y real tu propia “aventura”.

—Cuando decidí escribir La guerra del fin del mundo me asaltó una profunda, una terrible inseguridad, cosa que no tuve antes. No sólo me enfrentaba a otro medio ajeno al mío sino a otras exigencias literarias. El primer problema era conseguir que mis personajes, que originalmente hablaban en otro idioma, tuvieran un acento propio y auténtico en español. Además, el suyo no era un idioma pulido ni regular. Tuve que hacer un lenguaje que sugiriese su portugués que, además de ser arcaico, era rural y no urbano. No tienes idea de la infinita inseguridad y los temores que me asaltaron al emprender este trabajo.

A medida que empecé a investigar en el tema encontré en cada etapa datos y elementos cada vez más afines, más próximos a lo que yo deseaba hacer. Fue trabajoso y difícil. Además del lenguaje tuve otro problema importante: la enorme cantidad de personajes a los cuales no sabía cómo jerarquizar, cómo mover.

REESCRITURA, RELECTURA

—Sé que escribes a mano, después haces una versión mecanografiada y sobre ella corriges.

—Sí, manuscribo porque siento que el ritmo de mi mano es el ritmo de mi prosa. Después voy pasando a máquina para corregir. Este sistema elimina el horror, la aridez, la agresividad de la página en blanco. Mi primera versión es amplia y fluida, lo incluye todo. La segunda consiste precisamente en reducir.

—¿Cuál es la etapa más placentera?

—Lo que más me gusta es corregir. El libro no es nada mientras no tengo un borrador hecho. Después comienzan las revisiones y versiones. La versión mecanografiada me da una idea más precisa del esquema general de mi trabajo y también me permite ver más claramente mis fallas.

—La reescritura nos lleva al tema de la relectura.

—Si te refieres a mis libros, te diré que jamás los releo. A veces, por obligación, leo mis traducciones. Es terrible porque, curiosamente, lo primero que me asalta son los defectos del libro. Sufro doblemente

porque son fallas irremediables: ya no se puede deshacer lo escrito ni tampoco lo vivido.

En cuanto a la relectura de otros autores, ahora la prefiero a las primeras lecturas porque siento que al reencontrarme con un libro —quizá por ser yo mismo un escritor— lo entiendo más profundamente. He releído a Faulkner. De sus novelas prefiero Luz de agosto. Es una maravilla descubrir que veinte años después de haberla leído sigue siendo fascinante, hechicera. Y no sólo eso: noto que ahora estoy más capacitado para seguir la trama, para entender todo ese juego de planos temporales sin hacer un esfuerzo demasiado grande que me aparte de la historia.

Ahora que tocamos el tema, recuerdo muchos libros que encontré deslumbrantes y me gustaría releer: quizá Los tres mosqueteros o Guerra y paz, que es absolutamente fascinante. Cuando realizas ese reencuentro ves que al cambiar tú también cambias tu lectura de esos libros y cierta posición que tomaste a partir de ellos. Por ejemplo, releí a Sartre y a Camus y me impresionó ver cómo ha variado mi punto de vista. En ese debate —que no sólo abarca una serie de artículos sino la obra conjunta de cada uno de ellos— me doy cuenta de que quien tenía razón era Camus. Su visión fue más lúcida y profunda que la de Sartre. Camus acertó al decir que lo fundamental es el trasfondo ético de la acción; tenía razón al sostener que el problema de la libertad es inseparable del problema de la justicia.

Antes me interesaba mucho ir con la actualidad, leer todo lo que iba saliendo. Ahora eso me importa mucho menos. Tengo menos paciencia con un libro malo. Yo pensaba que si comenzaba un libro debía terminar de leerlo. Ahora no: si me disgusta, lo dejo.

—Este criterio más selectivo, ¿tiene que ver con la conciencia del tiempo que pasa?

—Existe y es terrible. Cuando tenía dieciocho años pensaba que iba a escribir todo lo que me propusiera. Hoy me pasa al revés: tengo muchísimas historias que contar pero sé que no me alcanzará la vida para hacerlo. Cada día disminuye el tiempo y a la vez tengo más trabajo, menos disponibilidad que antes. Sin embargo, procuro defender por todos los medios mi libertad a la hora de escribir.

LA OBRA MAESTRA

—En estos veinte años cambió también, y de manera definitiva, la situación de los escritores.

—Ese cambio es enorme. Los escritores jóvenes difícilmente pueden darse cuenta de él. Ahora los escritores son figuras públicas con posibilidad de usar tribunas, de acceder a las masas. El auditorio para la literatura ha crecido enormemente su perfil editorial, los espacios son más amplios para la creación literaria, aun cuando a veces no rebase el nivel de la subliteratura. Se publica mucho, muchísimo.

—Además, un escritor está menos presionado por el aspecto económico, ya que hay infinidad de sitios donde pueda trabajar: universidades, periódicos, revistas. También ha mejorado la remuneración del trabajo propiamente literario.

—En cierto sentido eso puede ser dañino porque es nocivo todo lo que distraiga al escritor de su trabajo más íntimo y personal. Recuerdo lo que Cyril Connolly dice en La tumba sin sosiego: “La única obligación de un escritor es producir una obra maestra”.

—¿Qué es una “obra maestra”?

—Algo muy concreto y que no parte del concepto de “obra perfecta” o de la “obra única”. Creo que al hablar de “obra maestra” Connolly se refirió a la convicción, a la autenticidad, a la entrega absoluta con que un escritor debe dar su trabajo. Esto es, escribir una obra que concentre su atención. Por eso digo que cuanto distraiga a un escritor de su trabajo atenta contra su obra.

RIESGO Y VENTAJAS DEL PERIODISMO

—¿Qué ha significado para ti el periodismo?

—Una fuente de experiencias muy rica. En el Perú, donde la sociedad está muy estratificada y los grupos son herméticos, es muy difícil pasar de un medio a otro. Es posible que un muchacho de clase media permanezca allí sin conocer nada de lo que sucede en otros niveles de la sociedad.

Personalmente, el periodismo fue una llave maestra que me permitió acercarme a gente de distintas condiciones sociales y conocer todos los ambientes. Si no hubiera tenido ese acontecimiento no habría podido escribir Conversación en la catedral o La tía Julia, por ejemplo. En otro sentido, es verdad que el periodismo representa un peligro desde el momento en que es lenguaje y el lenguaje finalmente es literatura.

—¿Crees que esos dos niveles de lenguaje son parecidos?

—No. En el periodismo el lenguaje es un medio y en la literatura es un fin, una gran presencia de la cual depende la posibilidad de comunicar las ideas.

—Cuando se tiene esta conciencia, ¿es posible evitar el peligro?

—Creo que sí. A un escritor que haga periodismo hay que decirle que tenga cuidado con cierto facilismo que se origina en el hecho de manejar todo el tiempo un lenguaje funcional. Mientras más apelas a ciertos recursos eres más eficaz en el periodismo, un trabajo que literalmente se realiza a salto de mata. Pero la relación que tiene un periodista con el lenguaje no es la misma que tiene un escritor con el ejercicio de la prosa, de la novela. Allí es necesario estar reinventando el lenguaje constantemente, dándole otra dimensión, refrescarlo.

POESÍA, TEATRO, CINE

—Eres gran lector de poesía, el único género que no has practicado.

—Soy un apasionado lector de poesía y un poeta frustrado; sin embargo, la poesía me sigue pareciendo el más interesante de los géneros literarios. Ningún otro tiene su capacidad de concentrar una visión, una experiencia. Además, la emoción que despierta la poesía es absolutamente incomparable.

—No sólo impresiona tu capacidad de trabajo sino tu capacidad para ir de un género a otro.

—Lo hago, pero con miedo, con gran inseguridad. Si cambio de género es porque considero rejuvenecedor intentar cosas completamente nuevas, sentir que recomienzas, que vuelves al principio. Parte muy valiosa de la aventura literaria es esa sensación de riesgo, de no saber qué ocurrirá. Esta quietud me ayuda a vencer algo que me aterra: la medición de mi trabajo.

—En tus novelas abunda el diálogo. ¿Te sentiste siempre atraído por el género dramático?

—Lo primero que escribí fue una obrita que se llamó La huida del Inca. Yo entonces tenía quince años y lo hice simplemente porque me gustaba. No fue un juego, ni una práctica escolar: escribí esa obra completamente en serio; sólo el teatro me parecía, y me sigue resultando, absolutamente deslumbrante. Lo que me fascina del teatro es ver que la historia que inventas se materializa en seres vivos, en cosas, en movimiento. Al mismo tiempo hay otro contacto: ése que se produce entre el escritor y el público. Uno, como autor, puede ver las reacciones que la vida de la gente despierta en gente parecida a la que está en el escenario.

—Esta posibilidad, ¿te hace preferir en un momento el teatro a la novela?

—No. El teatro, que tiene esta enorme vitalidad, carece, como género, de la amplitud y la multiplicidad de la novela.

—¿Y el cine?

—Me encanta, soy un espectador apasionado y feliz, pero hay una enorme diferencia entre el teatro y el cine: en aquél lo que miras moverse es un cuerpo real, de carne y hueso, en éste lo que contemplas es la imagen del cuerpo. Esto puede ser maravilloso porque además, gracias a la técnica, hay una infinidad de posibilidades; sin embargo, el escritor no puede olvidarse de que en el cine la palabra está supeditada a la imagen.

Aclaremos: ningún género de representación te ofrece lo que el teatro te da: seres vivos que materializan de una manera única e irrepetible una historia.

DEMOCRATIZACIÓN Y MASIFICACIÓN

—En estos veinte años los novelistas pasaron del nivel artesanal a formar parte de una industria poderosísima. He tocado el tema con muchos escritores y no tuve dos respuestas iguales. ¿Cuál es la tuya?

—La democratización o masificación de la literatura es formidable si lo que se difunde son buenos libros. Esto es muy importante desde el punto de vista social, inclusive si recuerdas que la literatura sirve en la medida en que hace a los lectores más rebeldes, más imaginativos, más inconformes.

Hay otro aspecto en que la masificación de la literatura beneficia al escritor: le permite vivir de lo que escribe. Pero esa respuesta del público, esa aceptación, puede ser un arma de dos filos y atentar contra la libertad creadora del escritor.

Ocurre que, consciente o inconscientemente, si un escritor tiene éxito, sus editores y el público mismo se sienten con derecho a formular ciertas demandas que pueden encasillarlo. Posiblemente el escritor defienda su libertad, pero también puede ocurrir que se vuelva más prudente, que tema aplicar a su último libro una técnica, por ejemplo, que disguste al público al grado de abandonarlo y volverle la espalda.

El éxito puede matar el espíritu de aventura y riesgo, fundamental para que perdure la originalidad de las obras. ¿Qué le pasa a un escritor de best-sellers? Que va perdiendo calidad porque tiene que satisfacer las demandas de un mercado. Autores como Irving Wallace o Harold Robins tienen un gran profesionalismo y quizá comenzaron con un verdadero interés por la literatura; pero luego el éxito llegó a limitarlos y terminó por convertirlos en fábricas de productos serializados. Eso es terrible.

—¿De qué manera conjuras ese peligro?

—Recordando que el producto debe crear el mercado y no a la inversa. En la diferencia entre una concepción y otra radica también la que separa a un escritor auténtico de otro que no lo es.

LOS HORRORES DEL ÉXITO

—Pero por más que te aísles, no eres indiferente a la reacción del público ni de la crítica.

—En lo que concierne íntimamente a mi trabajo, todo me importa un comino. La crítica sólo me interesa en cierto sentido.

Aprecio mucho la reseña o la crítica inteligente que te permite ver tu trabajo, analizarlo, percibir sus defectos. Eso, desde luego, significa una enseñanza muy grande, pero a la hora de escribir todo desaparece, todo se borra simplemente porque todo mi mundo en ese momento lo abarca la lucha terrible que uno tiene que establecer contra los demonios de la creación. La escritura es algo enteramente íntimo, personal.

—Uno de los horrores del éxito debe de ser la invasión de la intimidad. El público no sólo quiere leer tus obras, sino también avanzar sobre tu vida, apropiarse de tu persona. Yo misma estoy incurriendo en lo que critico.

—Es verdad, y todo eso significa una perturbación tremenda. Un escritor necesita estar solo para trabajar o simplemente para no escribir nada, para tener una cierta e indispensable dosis de inactividad. Lo peor de la fama puede ser eso: sentirte observado, vigilado. Desde que en 1977 decidí vivir en el Perú realicé algo que deseaba: reencontrarme con mi

mundo, con mi idioma, con mis gentes. La dicha que todo eso me produce se borra muchas veces cuando siento la presión de las personas que me rodean. Es más, quizá lo único que extraño realmente de la época en que viví en Europa es eso: la libertad para moverme, para ver, para confundirme, para ser nadie.

—Háblame del éxito.

—Es algo que provoca emulación, pero también resentimientos. Quizá es la prueba más dura que tiene que resistir la amistad. Aparte de eso, el éxito tiene un aspecto ventajoso: te da la posibilidad de vivir de la literatura. Si lo deseara, podría hacerlo; es decir, podría olvidarme de dar clases o hacer periodismo o televisión. No lo hago porque no creo en la imagen del escritor que preserva su pureza aislándose. Para escribir necesito tener siempre un pie en la calle. Por otro lado, ser una figura pública es muy molesto. Hay cosas que no sabes cómo eludir y al fin te pasas la mayor parte del tiempo defendiendo tu tiempo. Esto es algo terrible, angustioso.

PODER, CAMBIO, CRÍTICA

—El éxito entraña algo más: poder. ¿Qué significa el poder de un escritor frente al poder político?

—Existen como dos fuerzas, pero es una ingenuidad pensar que un escritor puede ser árbitro de la política. La política, en países como los nuestros, donde no discrepamos civilizadamente, se presta a distanciamientos profundos. Provenimos de dos culturas intransigentes: el Imperio azteca o el inca y el Imperio español. Bajo semejantes auspicios todo indica que la problemática serena, amistosa, es imposible.

—Los escritores del llamado boom, que dieron un raro ejemplo de amistad y compañerismo, hoy están en buena medida distanciados por la política. ¿Aceptas que unos siguen siendo de izquierda y otros se han identificado con la derecha?

—Para mí esa división no existe: es falsa, es mentirosa, es una de las grandes imposturas intelectuales en las que vivimos. No se puede llegar a ninguna conclusión si partimos de un punto de vista intransigente, cerrado. Hay matices, no lo olvidemos. Es antiguo el sistema de eliminar a un adversario satanizándolo. Antes se decía de alguien "es comunista" para dejarlo fuera de combate. Ahora se dice "es de derecha" y los efectos son los mismos. Parecería que el fanatismo de origen religioso está detrás de nuestra vida política y es precisamente lo que estamos viendo en el terreno intelectual.

Se supone que el escritor de derecha es el que sigue la tradición, desea que las cosas sigan como están, fomenta el statu quo. Esta pretensión en América Latina no puede ir a ninguna parte porque no se puede pretender que América Latina continúe en las condiciones actuales. Todos los intelectuales aspiramos al cambio. La diferencia está entre el escritor que quiere un cambio dentro de la libertad y el que se halla dispuesto a aceptar el sacrificio de su libertad para lograr ese cambio.

—¿Cuál es tu posición?

—Naturalmente estoy a favor del cambio, pero no por el cambio apocalíptico porque no creo en él. ¿Cómo no vas a desear un cambio en un continente donde las mayorías viven marginadas? Ahora, la pregunta es: ¿a qué clase de cambio aspiras y por qué medios quieres conseguirlo?

Ser reformista no significa estar en contra del cambio. Significa estar a favor de él pero sin olvidar que no se trata de un proceso unilateral ni de una posición inflexible: es algo que tiene que aceptar el derecho a la crítica.

—Derecho que es el deber de los escritores.

—Desde luego. En ese sentido no tengo ninguna duda. El intelectual tiene como función principal cuestionar lo establecido, orientar sus críticas hacia diversos puntos de vista y no sólo hacia las desigualdades o

injusticias económicas. La función crítica del intelectual significa que analice la estructura mental, la ideología, la ética que definen una forma de vida.

Una cosa que me distancia de la izquierda es su idea de que con criticar el sistema económico agota su función crítica. Eso es falso y además limita mucho su perspectiva. Hay que defender la soberanía de América Latina, lo cual significa luchar y oponerse a que Reagan la destruya. Esta posibilidad, a la que hay que oponerse, no me parece menos inquietante que la presencia de tropas rusas en Afganistán. Insisto en que cualquier forma de colonialismo debe ser criticada y combatida. Por otra parte, criticar los aspectos autoritarios del socialismo no significa estar a favor del gorilismo. Esto, que en cualquier parte parecería tan evidente, no resulta así en América Latina. Hay un esquematismo que lo impide; eres de derecha o de izquierda, estás a favor del socialismo o del gorilismo. No hay más.

CRÍTICOS Y FUNCIONARIOS

—Los poderosos se han acercado a ti. El presidente Belaúnde presentó en Lima La guerra del fin del mundo. ¿Cómo haces para mantenerte independiente cuando te encuentras tan cerca del poder?

—Posiblemente ése es otro de los peligros de la fama: que los cuadros políticos quieren asimilarte, aproximarte, quizá con las mejores intenciones del mundo; pero aun así, uno tiene que defenderse y no dejarse instrumentalizar. Hay que estar consciente de que el sistema puede querer usar la literatura en beneficio propio. Aquí es donde el escritor tiene que estar alerta para conservar su independencia, pues de otra manera difícilmente podrá cumplir con su función crítica.

Ahora bien, si un escritor no puede mantener esa independencia, no quiere hacerlo porque siente que aproximándose más al poder puede realizar un trabajo más útil para su comunidad, está en su derecho; pero entonces ya no es un crítico sino un funcionario y su función es la de funcionario. Para mí hay una gran diferencia entre uno y otro. A eso se debe que jamás haya aceptado un puesto en el gobierno, ni aun cuando simpatice con él. Cuido mi posición independiente porque es allí donde, como escritor, puedo servir más a mi país.

—Me gusta que pienses en la literatura como un servicio público y no como un privilegio de la élite.

—En nuestros países un intelectual tiene la obligación de dar ese servicio. En América Latina, donde el índice de analfabetismo es tan alto, ¿cómo no va a ser que un escritor haga todo lo posible para que cambien las condiciones de vida? Insisto en que desde una postura independiente puedes realizar mucho mejor esa función.

—Militar en un partido, ¿la menoscaba?

—No. Si el escritor quiere ser militante de alguno, que lo haga. Pero ni dentro de ese partido ni fuera de él puedo aceptar que conciba la violencia como una medida de cambio. Su función es la del crítico, pero no un crítico que promueva la disolución.

—¿Quién escucha la voz de los escritores?

—La gente que lee, cosa que posiblemente hace más grande la diferencia frente al poder político. El poder de un escritor no rebasa los propios límites de la literatura. No creo que el escritor tenga el poder de un político, pero alguno tiene y está obligado a ejercerlo.

—¿Con qué objeto?

—Para contrarrestar a los otros poderes. Insisto en que sólo podrá lograr esto a través de la crítica.

LA LITERATURA ES UNA UNIDAD

—Crítico político, eres ante todo un excelente crítico literario.

—La crítica literaria me encanta, aunque no creo en la ciencia de la literatura. La crítica me interesa en la medida en que también es una pieza literaria que parte de la literatura para convertirse en literatura.

—Invertir tu tiempo y tus recursos literarios en estudiar la obra de otros escritores, ¿no puede ser nocivo para tu obra?

—No. La crítica literaria te sirve en la medida en que te abre las puertas hacia la literatura y te orienta hacia temas muy concretos.

—¿Qué opinas de la nueva crítica universitaria?

—La crítica académica es muy útil en relación con la literatura clásica. Veamos el caso de Góngora: el análisis que hace de su poesía Dámaso Alonso es fundamental porque revela muchas cosas y complementa la visión que, como simples lectores, nos formamos de un escritor distante de nuestra época. En cuanto a la crítica contemporánea, me gusta menos porque es de una erudición pretenciosa y a veces saca conclusiones artificiosas y mentirosas luego de diseccionar la obra, de descoyuntarla. Este método es erróneo porque la literatura es una unidad; no es sólo

cuestión de lenguaje —aunque sea su elemento fundamental— ni producto de una técnica narrativa determinada. Tampoco se entiende mejor una novela si se analiza a partir de la ideología misma de su creador. Es buena y estimulante la crítica que permite una visión esférica, múltiple, de la literatura. Por eso me parece tan valioso el trabajo crítico de Dámaso Alonso o el que tan brillantemente ha hecho el poeta Octavio Paz.

SERGIO GALINDO

(1983)

EL TIEMPO ESCURRE en el péndulo de un reloj antiguo: las seis de la tarde. En la sala no hay flores naturales. De metal, de porcelana, brotan de los jardines, se enredan en las patas de las mesitas, aparecen en la filigrana de las tazas para el café. Más allá de los muros de la casa no existen ciudad ni montaña. Entre la luz que surge de los quinqués y los tapices de terciopelo azul se produce una atmósfera húmeda. En el aire hay densidad de niebla. "Un amigo dice que me traje a Jalapa entera a esta casa" —comenta Sergio Galindo, sitiado, más que sentado en un sillón antiguo—. Su gesto explica lo que más tarde me dirá con palabras: "Las entrevistas me disgustan. Me parece que uno dice cosas que corresponde a los críticos, y no a los escritores, explicar".

Aparte de su obra novelística, los veinticinco años de la editorial de la Universidad Veracruzana y de la revista La Palabra y el Hombre —dos vertientes de donde surgió una importante generación de escritores mexicanos— me brindan una buena oportunidad para sacar a Sergio Galindo de un nudo de silencio, de pretextos, de sonrisas, postergaciones y promesas vagas.

—¿Qué puedo decirte de la editorial, de la revista, que no haya dicho ya? Es casi un milagro que hayan sobrevivido a todos los cambios del país; pero también es necesario reconocer que ya nada es igual que cuando comenzamos. En la editorial, por ejemplo, estamos muy limitados. Al rector de la Universidad Veracruzana le interesa mucho lo que hacemos

y nos apoya, pero tenemos un presupuesto raquítico. Con más dinero podría ampliarse nuestra labor editorial porque actualmente hay muchos más escritores que cuando publicamos nuestros primeros volúmenes. Quizá no todos son buenos, pero ya destacan jóvenes a quienes hemos publicado sus primeros libros: Luis Arturo Ramos, Álvaro Uribe, Rafael Calva, entre otros...

LO ESCRITO, ESCRITO ESTÁ

Mientras Sergio Galindo me da esta explicación pongo sobre la mesa de centro ejemplares de sus libros: Polvos de arroz, La justicia de enero, La comparsa, El bordo, El hombre de los hongos, Nudo. Él los observa con una mezcla de cariño e indiferencia: gesto con que se mira lo que resulta demasiado familiar. Ante su impasibilidad no me queda otro remedio que preguntarle si no siente nada de ver esos ejemplares que no le pertenecen y sin embargo no existirían sin él.

—Claro que me gusta verlos. Reencontrarlos me tranquiliza. Hace tiempo un amigo me trajo la traducción polaca de El bordo, que yo en ese momento no tenía. Al verla me sentí más completo.

—Hay autores que corrigen sobre sus libros publicados, los marcan, los encuadernan, los iluminan. ¿Qué relación guardas con los ejemplares de tus libros?

—No hago nada de eso —exclama Sergio Galindo casi escandalizado—. Cuando vi aparecer mi primer libro, La máquina vacía, tuve una extraña sensación de despojo: me parecía intolerable que algo propio me fuera ya completamente ajeno, que no pudiera enmendar palabras o sílabas del tomito. Después mi relación con mis otros libros se hizo mejor, más agradable, de plenitud, pero jamás vuelvo sobre palabras ya escritas.

—O sea que el texto que publicas es el que soñaste, el que imaginaste.

—Casi siempre. La excepción es Nudo, mi novela más trabajada y obviamente la menos leída por el público.

—¿La consideras tu mejor novela?

—Prefiero que esa consideración la haga otra gente. Lo que sé es que habría podido hacer mejor las cosas en esa obra, debí trabajarla más, mejor. Lo que pasa es que en un momento me entró la urgencia de verla publicada.

LA LITERATURA, ENFERMEDAD PLACENTERA

—Frente al sonido de ese reloj, que parece tan lento, me resulta extraño escuchar la palabra “prisa”. ¿Cómo distribuyes tu tiempo para escribir?

—Durante muchos años pensé y dije que mis mejores horas para escribir eran la tarde o la noche. El mecanismo se produjo por razones prácticas: la mañana estaba dedicado al trabajo ajeno, al trabajo para sobrevivir. Por la mañana, digamos, era una especie de robot; después del mediodía era yo mismo. De pronto vino una modificación causada por una larga enfermedad. Ésta me obligó a acostarme muy temprano, a ser metódico y a comenzar el día muy de mañana. Aprendí entonces a trabajar de día.

—¿Relacionas el ejercicio literario con la enfermedad?

—Quizá: la literatura es una enfermedad placentera... aunque durante algún tiempo tuve mis dudas. Ahora que he vuelto a escribir después de ocho años de silencio, he descubierto eso: que escribir es placentero, aun cuando las situaciones difíciles son inevitables: por ejemplo, cuando una palabra se te resiste, cuando no avanzas en la narración —cosa que me está sucediendo ahora con mi nueva novela—. Por increíble que parezca, a mi edad sigo haciéndome la pregunta que formulé cuando empecé a escribir mi primer libro: “¿Podré con él?” “¿Seré capaz de terminarlo?” Y esto me lo pregunto constantemente porque mientras escribo un texto mi relación con él se vuelve absoluta. Mi novela soy yo en todo momento, aun durante el sueño. Su realidad desplaza a mi presente.

—¿También eliminas el pasado?

—No es precisamente que acabe con mis propios tiempos. Lo que sucede es que el libro que escribo cobra una vida plena, mucho más vigorosa que la mía propia en el momento de escribirlo. No es que me evada. Lo que ocurre es que estoy y soy en el tiempo en que sucede una novela. Ésta que estoy escribiendo, Los dos ángeles, ocurre en el pasado y allá vivo constantemente.

—Tu persona, tu "yo" real, ¿es sustituido por otro que corresponda a esa literatura?

—Siento que ésa es una pregunta de psiquiatra. Para mí no hay diferencia entre esos dos "yo", o si hay alguna radica en la intensidad. Cuando escribo estoy usando todas mis facultades: puedo —como ahora — escuchar el rasguear de tu pluma, el reloj, el obturador de la cámara. Sí, cuando escribo todo parece más nítido. La escritura es mi vigilia total.

LA MÚSICA Y EL RUIDO

—Me has dicho que también mientras duermes piensas o sueñas con tu novela.

—Es cierto; y entonces, lo primero que hago por la mañana es escribir lo que soñé. Esto no me fatiga ni me inquieta. Cuando me sucede ser poseído de esta manera por un texto, me siento seguro en todos sentidos —del tema, de que voy por el camino que deseaba—, pero sobre todo como ser humano. Los temores que tengo, y que todos padecemos, desaparecen en cuanto me pongo a escribir.

—Tu novela te obsesiona, como la música. Recuerdo que una noche en que te visitamos mi esposo y yo en tu casa, pusiste decenas de veces el mismo disco: Un hombre y una mujer.

—Ese disco corresponde a Nudo. Sentí que el tema tenía, como la novela, algo de cerrado, de obsesivo, de persecutorio.

—¿Cada una de tus novelas tiene un apoyo musical?

—Mi relación con la música es absoluta. Textualmente en mi novela actual, Los dos ángeles, el tema son dos obras para piano: una de Debussy y otra de Khachaturian. Uno de los personajes es pianista, claro,

pero en realidad lo que hago es reflejar aquí mi propia necesidad de música. Escribo oyendo música.

—¿Influye en el ritmo, en tu velocidad narrativa?

—Naturalmente. Hay otro ritmo que me dice mucho: el de la máquina de escribir. Cuando el golpe es regular, veloz, sé que estoy escuchando y captando las voces interiores, es decir, estoy oyendo a mis personajes. Cuando, por el contrario, la máquina parece ajena a mí, se resiste, o noto que golpeo con más fuerza una letra que otra; o si cometo demasiados errores, me digo: "Hay algo que anda mal".

—¿Y el ruido? ¿Es un elemento importante en tu literatura?

—Jamás he escrito en silencio. Cuando escribí Nudo vivíamos en un departamento, en las calles de Lerma. Entonces mis cinco hijos estaban pequeños y hacían un ruido infernal. Por si fuera poco, tenían todo el tiempo encendida la televisión. Ese ruido era una especie de fondo lejano que no me afectaba para nada; era capaz de poner un disco y escuchar con absoluta claridad y placer la música.

—¿Haces una selección de todo ese fondo sonoro?

—Sí, antes que nada oigo mis propias palabras. Las oigo a tal velocidad que si no tengo la máquina a mano para captarlas se me van: no podría manuscribirlas.

—Dices “mis propias palabras”. ¿Quién te las dicta: “el escritor” o sus personajes?

—Se supone que mis personajes, porque tienen hasta una voz distinta a la mía. En Los dos ángeles el personaje central es un refugiado español. Él relata su vida en el México de los sesenta a los ochenta, aunque llegó a la capital en el año cuarenta. Los veinticinco años que preceden a su muerte están contados en forma más o menos indirecta, a través del recuerdo o de acción. Muchos de esos pasajes los doy a través de largos monólogos. Por medio de ese personaje —que existió y durante mucho tiempo fue una persona muy cercana a mí— veo la ciudad de México.

LUZ Y NIEBLA DE JALAPA

—Quien se atreva a describir precisamente esas décadas en la vida de esta ciudad tiene que sentirla muy suya, poseerla. ¿Jamás te has sentido aquí un extranjero?

—Nací en Jalapa, pero uno acaba siendo del Distrito Federal.

—Esta casa es todo, menos el reflejo de la ciudad: hasta la luz es distinta, para no hablar de estos muebles maravillosos que recuerdan salones enormes, patios de arcos, toda la atmósfera de una ciudad tan delicada como Jalapa. Desde estas áridas alturas, ¿cómo ves tu tierra natal, qué relación guardas con ella?

—Conservo una relación familiar muy arraigada porque en la casa de Jalapa sigue viviendo mi madre. Creo que si en este momento llegáramos a la casa la encontraríamos sentada en su sillón tejiendo frente a la tele. Ese cuarto fue, cuando yo era chico, el cuarto de la costura y la lectura: el living norteamericano.

—¿En qué sitio de esa casa está tu hogar?

—En muchos rincones que han ido cambiando a través del tiempo. Si pienso en mis momentos más remotos, mi hogar está en la habitación

donde nací. Parece que escucho la voz de mi madre leyéndole novelas a mi padre, que volvía de la fábrica y así descansaba. Como sabes, mi familia es muy numerosa: fui el número once. Esto significó que en la casa siempre hubo un gran movimiento de gente, entrábamos y salíamos en absoluta libertad. Mis padres, fanáticos de la lectura, se alternaban en ella y creo que muchas veces ni siquiera recordaban nuestra presencia, simplemente no nos veían.

—Esa experiencia, ¿se ha reflejado de alguna manera en tu obra literaria?

—Sí, aprendí a mover muchos personajes a un mismo tiempo. Como te digo, era yo uno de los menores, nadie reparaba en mí, nadie me ponía atención y mi diversión era precisamente ver todo aquel movimiento, registrarlo con absoluta inocencia.

LA NOVELA Y LA INTIMIDAD DE LOS OTROS

—¿Qué pasa cuando se sabe que aquel niño observador va más allá y cuenta cosas?

—Hubo cambios, claro... Cuando apareció en 1964 La comparsa, despertó verdaderas iras dentro de mi familia. En especial mi hermana mayor, que al principio fue gran impulsora de mi vocación literaria, me retiró su intimidad. Nos hablamos y todo, pero nuestras relaciones ya no son las mismas. Dejó de creer en mí porque al ver La comparsa pensó que me había vuelto otro tipo de escritor y no el que ella había imaginado: alguien que escribiera cuentos o historias gratas a la familia y a la ciudad, no lo contrario.

—Esa reacción, ¿no te paralizó?

—Durante un tiempo me preocupó. Atribuí la reacción de mi hermana a algo muy simple: ya no me comprendía.

—¿No te hizo reconsiderar el compromiso del escritor frente a la realidad?

—Más que de compromiso yo hablaría de derecho, de obligación. Un escritor está obligado a reflejar la realidad lo mejor posible; sin

embargo, con la intimidad de los demás tiene que ser considerado y respetuoso. Si un conocido o una persona próxima me interesan para convertirlos en personajes o narrar alguna parte de su vida, pido permiso para hacerlo.

—Pero la realidad literaria no es una calca de la cotidiana. Una situación es la mezcla de muchas situaciones. Un personaje está hecho de innumerables personas.

—La realidad es un punto de partida fundamental, pero después hago algo intrínsecamente mío. Por reales que parezcan, mis personajes no son del mundo, ni siquiera míos: existen en su mundo, en su tiempo y en esa medida son inmodificables, invulnerables.

—¿Sientes que para ti, para tu literatura, hay temas prohibidos?

—No, ninguno. El asunto más tentador son las relaciones humanas.

—Para abordarlas, ¿no tienes límite?

—No, ni siquiera cuando sé que soy protagonista de ellas, es decir, cuando me convierto en mi propio personaje... Pero insisto en que estas preguntas deben contestarlas los críticos porque si lo hago yo, me entran dudas. De lo único que estoy seguro es de que siempre quise ser escritor, expresarme con palabras por escrito. Quizá esto sea una compensación de mis claras dificultades para expresarme oralmente.

LA MAGIA DE LAS PALABRAS (ASOCIACIÓN LIBRE)

—Voy a improvisar un cuestionario de libre asociación, ¿de acuerdo? Comienzo: bibliotecas y cuartos de trabajo.

—Cuando dices la palabra "biblioteca" pienso en libros de consulta, la necesidad de aclarar un dato, de enterarme cómo escribir un nombre. Los libros que guardo en mi casa tienen también ese sentido. El cuarto de trabajo es solamente un espacio agradable, lo más grande posible, bien iluminado, no importa si se trata de una oficina, una recámara, un estudio.

—Palabras.

—Toda la magia del mundo al alcance de nuestro tacto, de nuestra vista.

—Los cinco sentidos.

—La vista, antes que nada. Siento que podría perder cualquier otro y no me afectaría tanto. El oído complementa a la vista. No necesito el olfato porque hace mucho tiempo lo perdí en un accidente. Vivo en un mundo sin aromas. Siento la pérdida sobre todo porque nunca volveré a sentir aroma de tierra mojada, mi predilecto.

—Tierra mojada.

—Jalapa, mi casa, el Parque de los Berros, los primeros aguaceros del año, súbitos, ésos que vuelven a unir los terrones de la tierra agrietada.

—Neblina.

—Es parte de todo eso, es el condimento del ensueño, de la aventura y del amor. Recuerdo el Parque Juárez y el Parque de los Berros con la neblina y el chipichipi constante. En el centro de ese recuerdo, Ángela y yo, que podíamos caminar infatigablemente sin enterarnos de la humedad y el frío.

—Secretos.

—Incomodidad. Debían no significar nada para mí, pero me molestan, me alteran. La gente tiene la costumbre de contarme sus secretos pero eso me maniata porque los respeto mucho, soy discreto y ya no puedo escribirlos.

—Libertad.

—Escribir; esto es todo.

—Silencio.

—Noche, reposo.

—Memoria.

—Preocupación porque la mía es mala cuando se trata de recordar nombres o rostros, lo cual me ha causado muchos problemas. Sin embargo, no debo difamarla. Me responde cuando recurro a ella para escribir una historia de los tiempos pasados, de gentes idas.

—Los muertos.

—El personaje central de mi última novela ha muerto. Desde el día en que lo velamos me propuse escribir su historia, lo cual es una forma de rescatarla y rendir homenaje a un hombre. Sé que si esa persona estuviera viva me sentiría absolutamente cohibido, imposibilitado para narrar las cosas que él me contó a lo largo de dieciséis años de amistad.

—Los libros.

—El mundo, la posibilidad de aislamiento, de dicha, de poseer otras múltiples vidas.

—Los fantasmas literarios...

—He dicho muchas veces que la literatura que más me gusta es la inglesa. Hace poco empecé a leer a Thomas Hardy y me fascinó. Me avergüenza decirlo, pero nunca antes lo había leído. Es lo bueno de la "ignorancia": nos permite encuentros sorpresivos, quizá tardíos, pero sumamente placenteros. Sí, la literatura inglesa me es muy querida pero cuando pienso en Galdós, en Zola, en Dostoievski, me doy cuenta de que también son fundamentales en mi vida. Están presentes siempre, aunque tengo temporadas en que no leo nada y sólo me dedico a escribir, a escribir obsesivamente, a buscar las frases...

—Escribe la última frase de esta entrevista.

—Copiaría simplemente un proverbio oriental que me encanta: "Si tienes dos panes, vende uno y compra una flor".

MANUEL PUIG

(1983)

CONOCÍ LITERARIAMENTE a Manuel Puig hace años, cuando La traición de Rita Hayworth había iniciado su bien merecida celebridad; pero mi relación entrañable con él la debo a Boquitas pintadas, una de mis lecturas más dolorosas, quizá porque esta novela ofrece un reflejo muy exacto de lo que puede ser la frustración femenina.

El libro me obsesionó al punto de que durante mucho tiempo seguí imaginando las vidas de Nélida y Leonor. Al fin sus perfiles se me borraron, pero sus voces —tiernas, desoladas— no se han desgastado, no han perdido fuerza ni siquiera frente a las nuevas que Puig nos ha permitido escuchar en The Buenos Aires Affair, El beso de la mujer araña, Pubis angelical, Maldición eterna..., Sangre de amor correspondido.

La lectura de esas novelas, donde el diálogo es siempre magistral, hizo crecer mi deseo de escuchar la voz que había generado tantas otras, de acercarme —desde la perspectiva de una entrevista— a la mesa de trabajo de Manuel Puig. Aunque él pareció interesarse en el proyecto, siempre hubo inconvenientes, obstáculos, para que el encuentro se realizara. Si algo supe del taller literario de Puig fue a través de las respuestas que dio a otros periodistas. Así, poco a poco me acostumbré a sólo "leer" su voz. Quizá por eso el día en que nos encontramos en las oficinas de su casa editora, Seix Barral, me costó mucho trabajo acostumbrarme a su timbre real, pausado. Pero el sonido rompió la

distancia, sacó a Manuel Puig de la dimensión en donde están sus personajes y lo puso frente a mí como un ser de tal manera real que puede hablar, sin timidez ni metáforas, de su íntima relación con la literatura.

BAJO UN MANTO DE ESTRELLAS

Una de las cosas que más admiro de Manuel Puig es la constancia, la disciplina en el trabajo, que él pone a prueba viviendo en las ciudades más tentadoras del mundo: Roma, París, Nueva York y ahora Rio de Janeiro. Otra cosa que me lo vuelve admirable es su sencillez, su modestia. Al verlo siento que desea encubrir su fama en las ropas más sencillas: camisa azul, pantalón blanco, sandalias hindúes.

Después de tantos años de esperar la oportunidad de entrevistarlo, lo primero que debemos decirnos es que hay poco tiempo para la conversación.

—Tengo que ver muchos asuntos y sólo estaré aquí cuatro días más —me dice, con una sonrisa algo tímida.

—¿A qué se debe que tu estancia en México sea tan corta?

—Es que ya he estado mucho tiempo fuera de casa. Ahora mismo vengo de Caracas, adonde me invitaron para asistir al foro de teatro y literatura. Mis padres están ya muy viejos y quiero verlos; pero aproveché la oportunidad para venir a México, que es una ciudad para mí tan querida.

—¿Verás la puesta en escena que ha hecho Arturo Ripstein de El beso de la mujer araña?

—Desde luego, y por cierto que tengo ya las mejores referencias. Pero también afinar con Seix Barral el lanzamiento de mi nuevo libro: Bajo un manto de estrellas. Es una obra en dos actos, tiene siete u ocho personajes. ¿Cómo la definiría? Digamos que es una comedia negra o un drama cubierto de lentejuelas.

—¿Piensas abandonar definitivamente la narrativa? —le pregunto con inquietud.

—No, qué va. Otra de las razones que me impulsa a volver tan rápidamente a Río es que quiero ponerme a trabajar en mi nueva novela. Ya tengo la estructura, la idea. Ahora lo que necesito es sentarme frente a mi mesa de trabajo y hacerlo.

COMO UNA PELÍCULA

—La agilidad de los diálogos que aparecen en tus novelas era un indicio de tu capacidad para escribir teatro, pero creo que no pensamos verte convertido en autor dramático.

—Yo tampoco. Jamás pensé en escribir teatro. En mi vida todo ha sido inesperado, sorpresivo. Nunca imaginé que me dedicaría a la literatura, y la prueba es que escribí mi primera novela cuando iba a cumplir treinta años. Lo que me interesaba era escribir guiones de cine.

—¿Por qué?

—Porque en ellos encontraba opciones que me permitían fugarme de la realidad. Era cómodo escribir historias que hablaran de una vida color de rosa o que me permitieran contarme historias que podían ser como una película de los años treinta. Pero al fin me cansé de estos guiones que finalmente no le gustaban a nadie, ni siquiera a mí.

—Y entonces, ¿por qué los escribías?

—Te digo que al fin no me gustaban, pero mientras los escribía era feliz. Me excitaba copiar viejas películas, contarlas o contármelas. El problema

era que los resultados finales nunca me gustaban y para colmo los guiones tampoco se filmaban.

—Quizá esto no hubiera ocurrido si simplemente hubieras contado hechos reales.

—Lo intenté y cuando lo hice los guiones se me volvieron novelas. Me di cuenta de que para entender la realidad necesitaba un espacio más amplio del que podía brindarme un guión cinematográfico. Mi método de trabajo, de investigación, es acumulativo. Para escribir una novela reúno infinidad de detalles. El cine, como sabes, exige una síntesis fundamental de la que no soy capaz.

—¿A eso se debe que nunca hayas escrito cuentos?

—Posiblemente.

PAPEL, LÁPIZ Y TIEMPO

—Háblame de ese primer guión realista que te condujo a la novela.

—Ese guión iba a empezar con una voz en off —la de una tía mía— mientras una cámara subjetiva avanzaba por el pasillo de una casa de provincia. Desde luego era mi casa en la pampa —Manuel se inclina y mira la taza de té donde, según su gesto, encuentra muchas imágenes de su vida familiar—. Esa cámara avanzaba hacia el lavadero (lugar de juegos infantiles secretos). Objetivamente, según los cánones del cine, esa voz introductora no debía tener más de algunas líneas, pero yo escribí treinta cuartillas. Imagínate eso: como introducción a una película es tremendo, no tiene nada que ver con la síntesis que pide el cine.

¿Qué hacer? Por lo pronto, de todas las banalidades que decía mi tía elegí una. Empecé a trabajar y me di cuenta de que una cosa tan pequeña no era suficiente para sostener una película. Lo significativo, lo verdaderamente importante, era la suma de aquellas banalidades; si deseaba escribir algo que valiera la pena no podía prescindir de ninguna. Y así, de pronto, sin darme cuenta, me enteré de que había pasado del cine a la literatura.

—Así que el género te eligió a ti y no al revés.

—Exactamente. El tema y los personajes me impusieron un cierto formato.

—Cuando te diste cuenta del cambio, ¿cómo te sentiste?

—Muy bien, muy cómodo. Para empezar, me di cuenta de que la literatura puede hacerse simplemente con lápiz, papel y tiempo. El papel no era problema porque me lo robaba de una oficina donde entonces trabajaba. El tiempo no tenía ningún valor porque era mío. Otra cosa que me hizo sentir bien fue que la literatura no exige la precisión de metas que pide el cine. Cuando vas a escribir una película tienes que saber desde el principio qué es lo que quieres decir y por qué medios lo harás. De otro modo, nadie comprenderá tu trabajo.

EL PLACER DE ESCRIBIR

—Tu trabajo de escritor, ¿lo entiendes así?

—Sé que es una mezcla de ambición y neurosis a través de la cual me propongo siempre cosas muy complicadas, muy difíciles de resolver. Para lograrlo cambio las cosas, escribo, modifico, experimento, arreglo. Y esto me lleva a decirte que una de las cosas más fascinantes del trabajo literario es la infinita libertad que te permite. Ésa es la condición rica y maravillosa de la literatura.

—¿Cómo resuelves esas cosas "complicadas y difíciles"?

—Simplemente a través del lenguaje.

—¿Tu relación con el lenguaje es fácil, natural?

—Sí, en especial cuando logro que los personajes me lo digan todo. Esto sucede cuando los conoces a fondo, cuanto estás seguro de que interesarán a los lectores tanto como a ti...

—¿Cómo es que tú eliges o te interesas por un personaje?

—Parto siempre del mismo punto: me interesa un personaje en la medida en que carga con un problema similar a alguno mío muy grave que no he podido resolver o quedará sin posibilidades de resolución. Lo que me conduce a ese ser imaginario es mi deseo de enterarme cómo puede alguien sobrevivir con semejante problema a cuestas.

—¿La literatura expresa siempre un conflicto vital?

—La literatura es siempre la expresión de un conflicto, de frustraciones; pero la empresa de explicar ese conflicto y esas frustraciones tiene que involucrar una aventura estilística también. En la escritura hay dos elementos: por un lado está el aspecto masoquista del análisis del problema —doloroso en la medida en que se parezca a un problema personal— y por el otro está el infinito placer que te produce la libertad con que eliges la forma en que vas a contar la historia.

—¿Hasta dónde llega la libertad de un escritor?

—La historia que vas a contar está allí, escrita por sí misma en realidad y no puedes cambiarla. Pero frente a esta limitación existe una compensación que es la que vuelve fascinante el hecho de escribir: la libertad de que te hablé.

—El ejercicio de la libertad es muchas veces difícil, doloroso.

—Claro que es doloroso, pero también es placentero y allí entra en juego lo lúdico, ese elemento que les quita peso y gravedad a las cosas. Estás contando algo real, pero lo colocas en otro plano, el del sueño... Para mí el placer de escribir se relaciona con ese maridaje entre las limitaciones de la realidad y la libertad para referirse a ella. Insisto en que por un lado está lo inexorable de la temática y por otro el ludismo. En el momento en que me salí de los guiones para dedicarme a la literatura, todas estas cosas me hacían muy dichoso. Y por si fuera poco había algo más: la posibilidad de trabajar solo, en mi cuarto.

UN CUARTO OSCURO

—Vas al cine para que te cuenten historias, escribes para contarlas tú. La soledad de un cuarto donde trabaja un escritor, ¿se parece en algo a la soledad de que se disfruta en una sala de cine? En ambos casos, finalmente, hay otras presencias: espectadores, posibles lectores.

—Puede ser que se parezcan, pero la actitud es muy diferente. En el cine, como espectador, quedas reducido a una mirada que se vuelca sobre seres encantadores que te permiten observarlos. La escritura, en cambio, es acción.

—La diferencia fundamental, ¿no radica en el grado de complicidad que guardas con esos personajes que te permiten ver sus vidas?

—No lo sé, acepto únicamente que se trata de dos tipos de soledad muy distintos. Lo que importa decirte ahora es que aquellas primeras voces que registré —hablo de la voz en off de mi tía— dieron por resultado mi primera novela: La traición de Rita Hayworth.

—¿Basta oír “las voces” para darle forma a una novela?

—No, y de eso me di cuenta en seguida y empecé a buscar otras manifestaciones que provinieran de esos personajes. Como no deseaba

introducir la tercera persona en mis relatos opté por monólogos en primera persona, los enriquecí con diálogos y con trozos de texto escritos por esos mismos personajes.

YO, TÚ, Él...

—¿Por qué decidiste eliminar la tercera persona?

—Entonces supuse que mi resistencia se debía a que no estaba muy seguro de mi gramática española. Durante seis años viví en Roma y lógicamente el hecho de no escuchar mi idioma me hizo pensar que quizá lo hubiera perdido un poquito. Después me di cuenta de que repudiaba a la tercera persona porque ella siempre supone un juicio, un punto de vista, tal vez una condena: en cierta forma la autoridad. Y yo nunca he querido identificarme con la autoridad. Mi problemática gira precisamente en torno de ese conflicto.

Como te dije, para seguir escribiendo mi novela busqué otras salidas que me permitieran evitar esa voz que podría parecer un juicio sobre los personajes.

—¿Por qué recurriste precisamente a esos textos escritos por ellos?

—Porque finalmente uno es pura subjetividad y su trabajo, su obra, acabará teñida de su visión personal. Así, para no privar a mis personajes de su libertad, para dejarles su voz verdadera encontré el recurso de usar sus cartas y trozos de sus diarios íntimos.

—Ésa es una gran transgresión: las cartas personales y los diarios sólo deben leerlos sus destinatarios o sus autores.

—Cierto. Hacer eso significa una grave falta... en la realidad, pero en la literatura no sólo podemos leerlos, podemos inventarlos, escribirlos siempre y cuando conozcamos profundamente a las personas.

—Un original es completamente distinto a su versión impresa. ¿Te sentiste satisfecho al ver los primeros ejemplares de La traición de Rita Hayworth?

—Mientras la escribí, es decir, durante siete años, me sentí muy bien. Además fue bien recibida, tuve suerte. En aquellos años, cuando salió a la venta mi libro, se hablaba mucho en París de "la muerte del narrador". Los críticos pensaron que en la Traición... yo había solucionado muchos problemas especiales, técnicos. Acepté aquel punto de vista. No abrí la boca, no aclaré que la forma de la novela había sido producto de mis temores, de lo que yo consideraba mis limitaciones, y no de una elección deliberada.

—El éxito literario, ¿te hizo renunciar definitivamente al cine?

—En aquel momento lo pensé, creí que jamás volvería al cine. Me puse a escribir otra novela, donde intenté el uso de una tercera persona que fuera distinta, que no pareciera omnisciente. Quería usarla para poner en conflicto la autoridad de la tercera persona.

—¿Qué es la autoridad?

—Lo único que puedo decir de ella es que siempre es discutible y lo único que merece es, por lo menos, desconfianza.

—Un narrador, un escritor es en cierto sentido la máxima autoridad sobre los personajes que aparecen en una historia.

—Lo sé muy bien. Hay autores terriblemente autoritarios, pero no quiero formar parte de ese grupo. Lo evito a toda costa de la manera en que te dije: poniendo en conflicto, en duda, esa autoridad. Entusiasmado con la literatura escribí dos novelas más: Boquitas pintadas y The Buenos Aires Affair. Aquélla tuvo mucho éxito y en seguida me llamaron para hacer la adaptación cinematográfica. Aun cuando pensaba que reducir el espacio de la novela era traicionarla acepté hacer yo mismo la adaptación. Esto ocurrió en 1973.

—¿Cuál fue el resultado de ese “sacrificio”?

—Sólo voy a decirte una cosa: al verlo juré que jamás haría ese tipo de trabajo, que por cierto fue el último que realicé en la Argentina.

EL LUGAR SIN LÍMITES

—Sin embargo, poco después trabajaste en la adaptación de El lugar sin límites. ¿Qué te llevó a romper tu promesa?

—En 1976 Arturo Ripstein me propuso la adaptación de El lugar sin límites, de Donoso. Acepté por varias razones. La primera, porque me di cuenta de que no era una novela sino un cuento largo. Por lo tanto, la adaptación cinematográfica no significaría mutilar, sino aumentar. El resultado fue bueno, quedé contento.

—¿Te sentiste tan libre en el cine como en la literatura?

—Pues sí, entre otras cosas porque Manuel Barba- chano nos pidió a Ripstein y a mí que trabajáramos juntos en otro tema que nos interesara. Al encontrarme frente a esa enorme libertad decidí trabajar sobre un cuento fantástico de Silvina Ocampo: "El impostor". Conforme iba progresando el trabajo me di cuenta de una cosa: lo que me hacía sentir otra vez cómodo en el cine es que estaba trabajando con materiales fantásticos que no tenían relación alguna con los temas realistas de mis novelas.

—El lugar sin límites, ¿no te parece realista?

—Lo es sólo aparentemente porque en el fondo es una alegoría que permite usar un diálogo distinto, mucho más poético que el que empleamos en la vida real. Este descubrimiento fue importantísimo porque llegué a la conclusión de que podía intentar, y lograr, la síntesis en el cine siempre y cuando desarrollara allí un tema no realista; es decir, fantasioso, alegórico.

—Y así separabas dos campos en tu trabajo.

—Exactamente: el realismo quedaría en el campo de la literatura porque ésta acepta mi método de investigación, de acumulación de datos. El sueño, en cambio, se adapta perfectamente a la síntesis que exigen el cine y el teatro.

—Creo que hay una cadena que no es posible romper: la realidad nutre a la literatura, la literatura alimenta al cine...

—Sí, pero son lenguajes distintos como son diferentes los caminos que te llevan a conocer a los personajes que, finalmente, siempre tienen su propia voz.

PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

—Tú no elegiste, como géneros, ni la novela ni el teatro. A este último, ¿cómo llegaste?

—Para responderte debo remontarme al año 1979. Vivía en Nueva York pero huía del asfalto derretido en el verano. Entonces me iba a Ostia, un puerto cercano a Roma. Allá empecé a escribir Maldición eterna a quien lea estas páginas. En ese momento llegó a verme un grupo teatral para pedirme que adaptara El beso de la mujer araña. Los mandé a freír espárragos. No pensaba que la novela tuviera posibilidades dramáticas y además yo estaba demasiado ocupado en mi nueva obra como para volver a una anterior. Por otra parte, pensaba que no debía reducirse la versión original de El beso... Mi opinión era que aquellas páginas —trescientas o cuatrocientas— eran necesarias para desarrollar la historia entre Molina y Arregui, sus dos personajes. Al fin, como los jóvenes insistieron, los autoricé para que hicieran su propia versión teatral.

—¿Te gustó cuando la viste?

—A la crítica le gustó mucho, a mí no porque hicieron un espectáculo lleno de elementos audiovisuales y para mí esa obra necesita sólo la voz de los personajes. En 1980 me fui al Brasil. Me relacioné con un grupo teatral que volvió a pedirme lo mismo: la adaptación de El beso de la mujer araña. La insistencia me intrigó y acepté, sólo que esta vez decidí hacer yo mismo la versión teatral para preservar esas voces, lo que significaba volver al teatro de texto.

—Debe de haber sido una experiencia interesante.

—Sí, pero no agradable porque a fin de cuentas era reducir otra vez un texto concebido para otro formato. Al hacer la adaptación sentí que, desde mi perspectiva de autor, estaba sacrificando mi libertad, mi espacio, para cedérselo a dos actores y un director.

—¿Qué sientes cuando escuchas decir a los actores frases que escribiste en silencio?

—Es una sensación difícil de precisar, pero en todo caso sirve para que aceptes la autonomía del texto. Tu trabajo es ya otra cosa porque en él intervienen otros seres.

—Me dijiste que sentías que tu espacio se iba reduciendo. ¿Consideras que la adaptación de una novela al teatro significa una mutilación o una reducción del texto?

—Es difícil decirlo. Pueden ser ambas cosas. El problema está en que el texto —que antes existió por sí mismo— ahora depende de los actores y el director. Si son buenos, el texto se salva, de lo contrario se hunde... Una novela existe por sí misma: tiene su espacio, su tiempo, su ritmo y así será para siempre.

MARGARITA MICHELENA

(1984)

MARGARITA MICHELENA está en su casa, rodeada de porcelanas, muebles antiguos, cuadros, infinidad de objetos. No hay rincones oscuros donde puedan anidar el polvo ni el desorden; no hay sombras propicias al disimulo. La luz, el equilibrio, la simetría son los cimientos de esta casa.

La mirada impecable, alerta, precisa hasta en las frases con que me recibe, Margarita no parece distinta a la que leemos en Siempre! y en Excélsior, páginas en que expresa "con absoluta claridad y sin temor alguno" opiniones que inevitablemente le han traído malquerencias pero también admiraciones y afectos. "Los que asumimos este oficio tenemos la obligación de decir la verdad, le pese a quien le pese. Esto representa una carga, una responsabilidad que acepto con gusto y sin traicionarme, aunque me llamen reaccionaria o me digan como me digan..."

No lo expresa, pero quizá uno de sus mayores orgullos es haber aprendido las letras a los cinco años de edad allá, en Hidalgo, donde nació y creció rodeada por el espléndido paisaje de El Chico: un paisaje que en su poesía se traduce como armonía, equilibrio, naturalidad en que cada frase tiene sus ramas, sus raíces, su sombra.

En Margarita Michelena las prácticas de la poesía y el periodismo son paralelas. “El periodismo tiene un impulso ético, una función moral. No escribo en los periódicos para complacer o ganar aplausos. En el periodismo, igual que en la poesía, quiero decir mi verdad con valor y sin miedo a las consecuencias.”

En 1945 Margarita Michelena publicó su primer libro de poemas: Paraíso y nostalgia, al que siguieron Laurel del ángel (1948), Tres poemas (1953), La tristeza terrestre (1954), El país más allá de la niebla (1968) y Reunión de imágenes (1969), que agrupa a los anteriores. La Universidad Autónoma de Hidalgo publica ahora una edición aumentada de Reunión de imágenes, toda su espléndida obra de creación que “en un momento cesó, quizá porque no tuve fuerzas para dividirme entre las exigencias del periodismo y de la literatura. No culpo a nadie por esto. Quizá soy la única culpable de no haber tenido la energía que se requiere para escribir uno de esos infiernos que llamamos poemas”.

TODOS SANTOS DE LA CRISIS

Mientras prepara el café, Margarita me da libertad para ir de una habitación a otra. En todas partes hay cuadros —algunos, los más queridos, tienen la firma de su esposo, Eduardo Cataño—, libros, plantas: "es bueno tener algo verde, algo que te recuerde que eres un ser humano". Sobre la cabecera de la cama hay un cuadro de santa Rosa de Lima. Al ver que lo observo Margarita me cuenta:

—Era una mujer de tal belleza que todos los galanes de su época la importunaban, procurando así su placer personal pero al mismo tiempo la perdición de la doncella. Ésta, para salvarse, decidió meter la cara en un brasero; así perdió su belleza pero también se elevó a los altares. Es un personaje muy importante entre otras cosas porque ella, san Martín de Porres y san Felipe de Jesús son los únicos santos del subdesarrollo.

—Si fuéramos del primer mundo, ¿tendríamos más santos?

—No creo que tengamos pocos. Al contrario, tenemos muchísimos porque, dime tú: ¿qué otra cosa somos sino santos, cuando soportamos bien quietecitos todo lo que está pasando? Ahora, si no tenemos más representantes en el santoral es porque ya nadie nos toma en cuenta, ni siquiera para eso.

—¿Qué es para ti la religión?

—La posibilidad de dar plenitud a mi ser. No soy creyente porque necesite pedirle cosas a Dios. Nunca lo hago: sólo le ofrezco mi amor.

—¿Cómo es tu Dios?

—Como el de todos: pero ni está a mis órdenes, ni le pido nada; sin embargo, tengo la certeza de su amor. Sé que Dios me quiere, como a cada uno de nosotros, y a mi vez todo el tiempo le rindo actos de enamoramiento profundo.

—¿Es por soberbia por lo que nunca le pides nada?

—No le pido porque Él no está para que andemos pidiéndole tonterías. Su función es otra. Existe para complementar nuestro ser, para darnos certeza de nuestro ser.

PERIODISMO Y POESÍA

—El trabajo también nos da certeza de lo que somos. En tu caso te la da la poesía.

—No compares a Dios con la poesía. La poesía es nada más la fundamentación del ser por la palabra.

—¿Y quienes no tienen el don de la palabra?

—No es que piense, como los surrealistas, que todos deban hacer poesía; pero en realidad todos la hacen, todos la escriben, cuando la leen. La poesía, lo quiera o no, tiene un destinatario y sin él no está completa.

—Naciste dentro de la religión católica, empezaste a escribir a los siete años. Tienes conciencia de la perfección: Dios y la poesía al mismo tiempo. Al paso de los años sigues siendo creyente y, sin embargo, dices que has abandonado la poesía.

—La relación con Dios y con la poesía es del mismo tipo: igual de intermitente. Siempre he sido muy religiosa, desde niña. Aquí, en la ciudad de México, empecé a escribir. En efecto, tenía siete años y dediqué mis primeros versos a celebrar la belleza de los volcanes: obra de Dios. Su belleza me tenía maravillada e insomne.

A todos los que escribimos y pensamos en Dios nos llegan épocas de sequedad intensa; hay momentos en que abandonas a Dios, no es que Él te abandone. Lo que sucedió conmigo no es que haya dejado la poesía, es que ella me abandonó a mí.

—¿Crees que la poesía es un arte que se da más en la juventud?

—No. Hay escritores que dan lo mejor de sí mismos en la vejez: allí tienes el ejemplo de Enrique González Martínez. Borges sigue escribiendo poemas. Yo no pude resistir el desgaste que implica el periodismo. Quizá si fuera costurera seguiría escribiendo poemas. Pero soy periodista, es una tarea que demanda mucho de mí, que me pone en una realidad diferente a la que se necesita para escribir poesía, o por lo menos te aleja del mundo interno indispensable para el poeta.

—¿Hay tanta diferencia entre periodismo y literatura?

—Ambas tienen como medio de expresión la palabra, pero funcionan con mecánicas diferentes. Hay escritores que se nutren del periodismo y producen magníficas obras literarias: allí está el caso de Truman Capote. Pero, fíjate, se trata de un narrador y no de un poeta. La poesía es un arte distinto a todos y ni siquiera es comparable con otros géneros literarios. Para empezar, te exige una vida de experiencias muy diferente a las que te da la carrera periodística.

LA RECOMPENSA ES EL TRABAJO

—¿La poesía debe estar entonces distanciada de la realidad?

—No. Pienso, como Novalis, que la poesía es la realidad última de las cosas. Pero el acontecer cotidiano no es la realidad. Lo que hace diferentes al periodismo y a la poesía es el nivel de los lenguajes. Hay uno, el profano, donde acontece lo que sucede en este mundo. Ése es el lenguaje de la política, de lo cotidiano. Frente a ese lenguaje hay otro, sagrado. Con él se dice la poesía.

—¿El poeta es un elegido?

—No puedo decirte si el artista es o no igual al resto de los seres humanos, pero en su obra hay algo misterioso, inexplicable. Hace días vi en la televisión a cuatro niños japoneses interpretando magistralmente una obra de Vivaldi. Me pregunté: ¿por qué esos niños pueden y otros, que quizá vivan en el mismo medio y tengan los mismos estímulos, no lo hacen?

—Dijiste que lo que sucede en el mundo, lo que se dice con el lenguaje profano, no es la verdad. Pero resulta que ése es el lenguaje del periodismo que tiene su principal compromiso con la verdad.

—Es una verdad de otro orden, relativa, pero no la verdad absoluta. Aunque para decirla se necesita ser completamente honrado.

—El arte, ¿no demanda la misma honradez?

—Desde luego: nadie que no sea auténtico consigo mismo puede ser poeta. Cualquier ejercicio del espíritu exige honestidad, sinceridad. El que miente en la vida, miente en la poesía. Hay falsos profetas, falsos poetas, falsos periodistas... El mundo está lleno de seres falsos...

—¿Cómo distingues la verdad —en la poesía o en el periodismo— entre tanta falsedad?

—Hablemos del poeta: es el que busca la verdad última de las cosas. El poeta es un ser capaz de moverse en un tiempo que no es el tiempo de los otros, pero que es para los otros.

—Esa búsqueda, ¿necesariamente te condena a la soledad?

—El mundo del creador es solitario, pero también está poblado por los demás. Dije antes que la poesía tiene un destinatario. Claro, hay una soledad esencial que soportamos todos. Al escribir poblamos el mundo con los seres para los cuales también la verdad absoluta existe. Ésos son los amantes de la poesía, la otra parte del texto.

—Cuando escribes, ¿piensas en tus destinatarios?

—Nadie escribe siempre para sí mismo. El poeta es el germen de todos los demás y su recompensa no está en los premios ni en la fama, sino en el trabajo mismo. La única recompensa a que puede aspirar un escritor es que algún día alguien se reconozca en las líneas que él escribió.

—Ves al poeta como "el germen de todos los demás". Antes así definiste a Dios. Dios y el poeta, ¿son comparables?

—Dios no es comparable con nadie. El poeta es su vehículo, su medio de comunicación. Para que me entiendas, voy a recordarte algo que escribió Rilke en Las historias del Buen Dios. Dice Rilke que el Creador estaba ocupado, haciendo las maravillas de la naturaleza y al fin se ocupó creando las manos de un hombre.

Alguien llegó a avisarle que un pájaro se había caído de su nido. Inmediatamente la inteligencia divina se trasladó de las manos del hombre a las alas del pájaro. En ese instante el hombre cayó a la tierra. Entonces Dios inventó a los poetas: ellos le dicen cómo es el resto de los hombres y también son los encargados de decir a los humanos cómo es Dios... Yo acepto que ésa es la función del poeta, tengo conciencia de mi deber y a veces, por eso, sufro.

EL MISTERIO DE LOS ORÍGENES

—La capacidad de crear no nos fue dada a todos. ¿Cuál es el precio de esos dones?

—En general es muy alto, pero creo que lo he pagado relativamente. En mi tiempo profano he tenido una vida feliz: hijos, amigos maravillosos; estoy serena, no me agobian necesidades materiales extraordinarias. La conciencia creadora se paga con una infinita sed de perfección. En el tiempo sagrado la pagué: nunca he alcanzado la perfección.

—Al ver reunida tu obra poética, ¿no sientes que alcanzaste la perfección siquiera en un poema?

—No. Si pudiera romper cuanto he escrito, lo haría. Alcancé alguna perfección en la apariencia, pero lo que cuenta es lo que está debajo, lo que no llegas a decir. Y ése es el dolor del poeta: jamás puede ni podrá desenterrar su mitad más profunda.

—¿La poesía no tiene una función real en el mundo real?

—La poesía es el instrumento revelador por excelencia, pero la desdicha es que nunca llegas a la verdad final, absoluta, aunque aspires a ella.

—Esa imposibilidad es terrible, pero también inevitable.

—Hay que tener una gran humildad para resignarse a la evasión de la revelación. Lo sabes todo únicamente el día que te mueres. Antes, nada. Quizá por eso siempre me duelo en mi poesía del misterio de mi origen, del misterio de los orígenes.

—¿Qué significa para ti el ejercicio de la poesía?

—Significó mucho, todo. No es un ejercicio alegre, sino aterrador. Mi escritura ha sido una búsqueda constante de explicaciones fundamentales. La mía es una poesía de austeridad. Cuando escribo no miro al exterior —quizá por eso, aunque nací rodeada de un espléndido paisaje boscoso jamás aparece en mis escritos—, sino al mundo que he construido, a mi mundo.

—¿Cómo es tu mundo interior?

—Tampoco es alegre, pero es un mundo de gozo, que es muy diferente. Es un mundo de encuentros y evasiones, de luchas con la palabra a la que primero persigo y luego trato de doblegar para que diga lo que necesito que exprese. Mi mundo es la lucha de Jacob y el ángel. Lo malo es que el ángel siempre te vence. La única ventaja es que, aun cuando se aleja triunfador, algo queda del combate: rasguños, pedacitos de ala, una pluma. Lo peor de todo es que el maldito ángel es mudo, así que después

del riesgo y de la lucha todo lo que escribes corre únicamente por tu cuenta...

—¿Por qué ya no escribes poesía?

—Porque no encuentro nada para hacerlo.

—¿No encuentras o ya no buscas?

—Busco, intento, escribo, pero al final todo lo tiro a la basura porque me doy cuenta de que lo único que se me da ahora es la retórica y de ésa hay que huir siempre.

VALLEJO, NERUDA, PAZ

—¿De qué manera modifica tu mundo la ausencia de la escritura poética?

—Todo es terrible, pero siempre me queda la esperanza de que algún día volveré a escribir. Mi esperanza nace de que he atravesado por otros periodos de aridez, de esterilidad. Los rebasé y volví a escribir. La esperanza me mantiene alerta para detectar los síntomas: todo empieza en una necesidad avasalladora frente a la cual ni ves ni oyes nada más que tus voces interiores. Te enfrascas por completo en la meditación, en la persecución, en la lucha, en el encuentro con la palabra. La sensación es indescriptiblemente compleja. Ahora sólo la experimento cuando leo a otros poetas.

—¿Qué ocurre cuando llega la voz?

—Cuando sabes que el poema viene, que ya está aquí, te preguntas: "¿Y ahora dónde me meto yo?" Porque una cosa aterradora es la escritura, pero peor aún es la corrección. Hay muchos riesgos, a veces uno es prepotente respecto a su propia palabra y se equivoca. Sin embargo, hay que limpiar el poema, corregirlo, reducirlo pero jamás reducirlo a los principios del "buen gusto". Eso es una barbaridad.

—La mejor poesía se escribe precisamente de espaldas al buen gusto.

—Sí, allí tienes el ejemplo de Vallejo. Él escribió con todo, menos con buen gusto, y sin embargo, al menos para mí, es el poeta más grande que hemos tenido. En Vallejo sucedieron y sucederán cosas que jamás se repetirán. Él es tan amoroso con la palabra como con los seres humanos. De éstos conoce sus dolores, olvidos, miserias y glorias. Nunca he leído a nadie que haya hablado tan profunda y solidariamente del dolor humano como Vallejo. Recuerdo una línea suya: "Golpes como del odio de Dios..." Vallejo es lo terrible, su principio es Neruda. Recordemos que "lo bello es sólo el principio de lo terrible". Si tuviera que comparar a estos dos grandísimos poetas con nuestros pintores diría que César equivale a Orozco y Pablo es como Diego... Pero mi pasión está con Vallejo: interpreta el dolor a través del amor y en ese sentido es un poeta comprometido.

—¿Crees en la poesía comprometida?

—Mira, un poeta puede tener una ideología pero eso no significa que tenga autorización para llenar sus versos con frases de discurso. Hay poesía cargada de ideología; otra, en cambio, se dedica al soneteo plácido y encantado que no va a ninguna parte. Finalmente creo que la poesía se define por sí misma y que, como dijo Rilke, toda está cargada de un sentido trágico.

—¿Lees a los poetas mexicanos?

—Naturalmente. Adoro a Sor Juana, pero no tengo nada que ver con ella, aunque comparto su mismo afán de saber. Sí, he leído a Sor Juana, me he

acercado a ella, me ha dado mucho pero no creo nunca haber tomado nada de su poesía para nutrir la mía. A José Gorostiza lo idolatro, lo frecuento y siempre, en cada relectura, encuentro cosas nuevas, inimaginadas. Gorostiza es un poeta inagotable. Frecuento a Sabines, poeta de profundidad. Villaurrutia y Cuesta forman parte de mis preferencias. A través de ellos vivo la poesía, pero ya no es mi aventura. Me la prestan y la acepto, la disfruto con envidia de la buena. Muchos de ellos han sido o son poetas y periodistas. Siempre me pregunto: ¿cómo pueden conjugar las dos cosas?

—¿Lees a Octavio Paz?

—Sí, la suya es una poesía intelectual, un juego de espejos iluminador, maravilloso, a veces cegador. Releo con frecuencia Piedra de sol, y de su obra última lo que más me gusta es su producción de la India. Su poesía es muy inteligente. Sí, puede hacerse poesía con pura inteligencia, por eso creo que la mejor guía para leer a Octavio Paz es escucharlo: qué magnífico conversador.

—En tu "Junta de sombras", ¿qué poetas permanecen presentes?

—Los místicos, los clásicos franceses y españoles, los autores ingleses. Pienso que debo mucho a Luis de Góngora: él me reveló el aparato celestial de la palabra. Frecuento las páginas de Rilke, me gustan mucho los autores románticos, porque su intento es profundamente revolucionario y porque es una búsqueda nueva del mundo. Por lo mismo me interesó la aventura surrealista.

—¿Un gran poeta es siempre revolucionario?

—Todos están finalmente en la misma línea. Hay grandes escritores que son revolucionarios, otros no. Frente a eso volvemos a una divisa: hay artistas que son derechistas y otros revolucionarios. Los primeros continúan, los segundos encuentran.

—Las leyes que imperan en el mundo del arte también las han hecho los hombres. A muchas escritoras, para elogiarlas, les dicen que “escriben como hombre”.

—No me gusta ese tipo de elogios, ni cuando lo aplican a mi periodismo. Escribo como mujer porque mi perspectiva es femenina. Hombres y mujeres vemos y padecemos el mundo desde perspectivas diferentes. Yo no pienso escaparme de mi condición de mujer ni como escritora ni como persona de todos los días.

LA REVISTA AMÉRICA

—“De la persona de todos los días” quiero que hablemos, de su trabajo periodístico. ¿Cómo empezó?

—En 1939 o 1940 yo escribía en una revista llamada Tiras de Colores. Era una publicación nacionalista, de extrema izquierda, pero negativa en cuanto al rechazo de influencias extranjeras. Se pretendía hacer un arte del pueblo y para el pueblo. Como ves, había una parte positiva y otra negativa en la revista. Allí escribí algunos poemas. Los leyó Efrén Hernández y me llamó para que colaborara con él en su revista, América. Su afán era encontrar nuevos colaboradores. Así llegaron a publicar allí Juan Rulfo, Rosario Castellanos —extremadamente inteligente y de gran bondad—, Emilio Carballi- do, Sergio Magaña.

—¿Cómo definirías la revista América?

—No tenía principios políticos, no era una revista de tesis sino de difusión. Esto se logró ampliamente porque una de las cualidades de Efrén Hernández era su capacidad de estimular y generar a otros escritores. Sabemos hasta qué punto influyó en la nueva narrativa más que en la poesía. Otra de sus grandes cualidades era el instinto para detectar el talento. Cuando leyó las páginas de Rulfo inmediatamente afirmó: “Este muchacho es un genio”. Mi estancia en la revista América fue enriquecedora, saludable, porque el ambiente era muy generoso.

—¿Cómo llegaste a dirigir El libro y el pueblo?

—Amalia Castillo Ledón fue nombrada subsecretaria de Educación. Ella quiso revivir la revista, que tuvo épocas muy malas. Me mandó llamar junto con Javier Wimer. Trabajamos para darle a la revista primero que nada calidad, para hacerla atractiva al público. Lo conseguimos gracias a que contamos con muy buenos colaboradores de Latinoamérica y concretamente con magníficas plumas mexicanas.

—Luego hiciste Respuesta.

—Sí. Era una revista política. Más que antialgo era prodemocracia. Te aclaro que creo firmemente en la democracia y odio todas las dictaduras, vengan de donde vinieren. Ésta es mi ideología, por si te interesa. En la parte cultural de la revista contribuyeron gentes tan notables como Ernesto de la Peña.

—¿Te marcó de alguna manera la experiencia en una publicación de línea política precisa?

—Sirvió para que me odiara todo el sectarismo rojillo.

—¿A qué lo atribuyes?

—A un error, a una visión equivocada. Mira, así como fui clara y definida en mi poesía lo soy en el periodismo. Siempre digo lo que pienso y por eso ahora me acusan de proyanqui sin serlo.

—¿La sensación de saberte odiada te preocupa?

—No se puede ser tan combativa sin producir grandes afectos o rechazos. Sé que mucha gente me rechaza y todo porque he cometido un crimen imperdonable en este país: ser definida.

—¿Cuál es la función de tu periodismo?

—Moral, fundamentalmente. No escribo para complacer o ganar aplausos. En el periodismo, como en la poesía, opté siempre por decir la verdad con valor, integridad y sin miedo a las consecuencias.

—Las opiniones de una persona tan leída como tú son de gran influencia, eso te llena de responsabilidad. ¿Nunca tienes dudas, temores de que la verdad que defiendes —tu verdad— sea la correcta?

—No, pero creo en el derecho a equivocarse y ejerzo ese derecho todos los días. Yo tengo mi verdad y la sostengo porque trato de que no sea destructiva. Pero aclaro que manejo mi verdad, y no la verdad. Ejerzo con valor, combatividad y rectitud mi oficio. Vivo de la manera en que vive alguien que está contra la prevaricación y el robo. Avalo con mi conducta lo que escribo.

—Te confieso que frecuentemente disiento de tus puntos de vista pero mi admiración por tu valor es invariable. Respeto a quien se permite hablar con absoluta libertad en un momento en que esa libertad se ha visto coartada por métodos violentos.

—¿Te refieres al asesinato de Manuel Buendía? Te advierto que tengo una absoluta serenidad ante la muerte, y conste que la veo cada día más cerca. Todo el tiempo he estado refiriéndome a la muerte lamentabilísima de Manuel Buendía. Pero creo que también hay que protestar por la de otros periodistas —no sé si eran honestos o no como profesionales—. En el caso Buendía creo que los autores del asesinato son quienes no respetan nuestra libertad de expresión, y que además quieren agravar un ambiente de inquietud, de dudas, en el que estamos viviendo. Es alguien que, desde allí, quiere perjudicar al sistema.

—¿Jamás has sido presionada?

—Desde el alemanismo ejerzo la crítica del poder político y nunca han tratado de acallarme, pero a otros periodistas sí. Te pondré el ejemplo de Jorge Piñó San- doval: rompió lanzas contra el alemanismo y estuvo muchos años desterrado en la Argentina.

—Quizá no han tratado de presionarte porque eres tan leída como temida.

—Ser temida no me gusta ni me disgusta: es algo inherente a la profesión. En cambio, me importa mucho que un día los lectores me interpreten mejor que ahora. Como dijiste, hay muchas personas que me odian y me temen por lo que digo; pero por las mismas razones hay infinidad que se interesan por mí y me brindan su amistad de manera conmovedora.

—¿Cómo te tratan los funcionarios?

—Ha habido de todo. Algunos, inteligentes, procuran informarme bien para que yo cambie de opinión. Muchos otros me han molestado, sobre todo en la actual administración. Sin embargo, debo decir que nadie ha llevado acciones contra mi persona.

—Como periodista, ¿cuál es tu responsabilidad frente al pueblo?

—A través de mi verdad he querido interesarlos, informarlos, hacerlos que participen. Me paso la vida predicando la acción ciudadana. Mis artículos son prueba de que creo en ella. Si expongo mis puntos de vista es porque creo en el peso de la opinión pública frente a los abusos del poder. Y aquí, en este punto, se unen mis dos vertientes: la periodista y la poetisa. El periodismo y la poesía —desde sus dos niveles de lenguaje— son dos muy valiosas formas de la conciencia.

OCTAVIO PAZ

(1984)

OCTAVIO PAZ acaba de cumplir setenta años consagrados “a la poesía, que es mi pasión; a la literatura, que es mi ocupación”. Sus libros más recientes: Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, Tamayo, Tiempo nublado y Sombras de obras, muestran que Paz conserva el valor de sus juicios y la voluntad creadora de su juventud. Esa voluntad —como la inteligencia y el prodigioso dominio del idioma— permanece firme y nítida, paisaje sólo modificado por la luz.

LA PALABRA Y LA PIEDRA

Nunca había conversado realmente con él pero hace mucho que conozco a Octavio Paz. Mi hermana era empleada de la Librería Francesa cuando estaba junto a Excélsior, el Ambassadeurs, La Mundial y era sitio de reunión para los intelectuales. Muchas tardes me iba a la Librería Francesa a esperar la salida de mi hermana que, emocionada, me contaba: "el señor que pasó es Juan José Arreola", "hoy estuvieron aquí Fernando Benítez y Carlos Fuentes"; pero sobre todo: "Hoy vino Octavio Paz a tomar el té con la señora Balzolá". Para mí Octavio Paz significaba Piedra de sol —un texto luminoso que leía con mis compañeros preparatorianos— y me parecía un ser tan distante e inaccesible como los volúmenes de la Bibliotheque de la Pléiade.

Margarita Michelena asegura que una de las mejores guías para leer a Octavio Paz es escucharlo: "Su idioma es deslumbrante, esclarecedor de su propia escritura". Conmigo ocurrió al contrario: la lectura constante de la poesía y los ensayos de Paz me permitió, después de tanto tiempo, hablar con él al fin. Transcribo la conversación para celebrar los treinta y un años de Siempre! y sumarme al homenaje a este gran escritor en sus setenta años. A título de simple lectora, tengo muchas cosas que agradecerle. Mencionaré sólo una: que en sus poemas y prosas haya rescatado ciertos lugares de esta ciudad que amo, algunos sitios que hoy —deformados o enteramente destruidos— ya sólo existen en su obra: la palabra ha sido más fuerte que la piedra.

LA POESÍA EN LA ERA DE LA TELEVISIÓN

Por teléfono arreglamos el encuentro: hubo cambios, modificaciones y finalmente se determinó para el viernes quince a las doce del día. Marie José Paz me aclaró: “Anota la dirección, porque ya no vivimos en la casa que conociste. Ahora estamos en el edificio de Pani”. Un año antes yo había visitado el sitio para entrevistar a don Mario. Él me explicó entonces los misterios de aquella construcción: el primer condominio de México que desde 1956 es tan clásico de la Reforma como el ángel dorado de esta ciudad sin ángel.

A mediodía un aire muy suave despejó el cielo. Las nubes se reflejaban en las fachadas de espejo que rodean, amenazadoras, ese intrincado islote donde es posible tener jardines y fuentes en las alturas. Allí estaba Octavio Paz, vestido de azul, dueño de todas las respuestas posibles para mis preguntas imposibles, acumuladas durante años y fundidas inevitablemente en una actualidad de la que el poeta “no pretende ser juez, sino testigo”.

No es fácil describir la belleza del salón adonde amablemente me condujo Octavio Paz: infinidad de obras de arte hindú y africano, cuadros, libros. De la habitación contigua llegaba el sonido de la máquina de escribir, de afuera una luz transparente. Parecía llegar de otras mañanas en que vivimos tiempos menos difíciles que este Tiempo nublado.

A pesar de la cordialidad de Octavio Paz, me sentía culpable por quitarle un tiempo tan valioso, tan necesario para su trabajo. “Pero no, no crea usted que escribo tanto. En ese sentido, el regreso a México ha sido funesto: hay demasiadas presiones, demasiados compromisos que me hacen perder el tiempo. Por eso siempre digo que la mejor época para mi trabajo fue la que vivimos en la India mi mujer y yo. Allá estábamos aislados. Pero no vamos a hablar de eso. A ver, dígame, ¿qué quiere preguntarme, qué quiere saber?”

—Comienzo por aquello de lo que todo el mundo habla: sus conversaciones por televisión. Deslumbrantes, y en ocasiones irritantes, esos programas han roto el mito del aislamiento de los poetas, nos han permitido conocer algo de su existencia; y a usted le han dado la oportunidad de profundizar la relación con quienes son o serán sus lectores.

—Cuando decidí iniciar esas conversaciones, no tenía la menor idea de lo que era trabajar en la televisión, aunque siempre me interesó mucho como medio.

—¿Usted ve la televisión?

—Resistirse a verla sería como no querer ir al cine; sería lo mismo que si, en otro tiempo, la gente se hubiese negado a aceptar adelantos como el fonógrafo o la imprenta. Imagínese todo lo que cambió con la imprenta. La relación que tuvieron los trovadores con la literatura no pudo ser igual que la de los primeros escritores de libros quienes pensaron ya en un lector silencioso, distante.

—Un texto publicado implica una aventura tan intensa, aunque quizá no tan amplia, como la televisión. ¿Cómo saber quién leerá esa página? ¿Cómo predecir quién nos verá en su televisión? ¿Tiene usted conciencia de a qué público se dirige la serie? Debo confesar mis limitaciones: muchas veces no he comprendido referencias suyas o de sus interlocutores.

—Cuando empecé a trabajar en la televisión pensé que era un experimento muy difícil, pero desde entonces advertí que no iba a tratar de ser más simple de lo que soy escribiendo. Aclaro que aunque no soy un purista del idioma, sí me preocupa mucho, me ha preocupado siempre, ser lo más claro posible. Desde el primer programa pretendí ser natural en mi exposición, pero sin sacrificar por ello mis ideas.

Estoy de acuerdo en que hay temas o tratamientos difíciles todavía para la televisión. Uno de mis próximos programas versará sobre Sor Juana. En él mi interlocu- tora será Georgina Sabat de Rivers. En ese programa cambiamos algunas cosas porque pensamos que eran demasiado abstractas.

—Sea como fuere, las conversaciones responden a lo que podemos llamar la vuelta a la oralidad. Al público le interesa leer, sí, pero también escuchar al autor, oír sus opiniones directas.

—En el pasado la poesía era oída, era un arte oral. Después, cuando se inventó la imprenta, fue leída pero siembre hubo el intento, el propósito latente de unir la poesía con la imagen, de apoyarse en lo visual: los

manuscritos revelan hasta qué punto el escritor se vale de la imagen y sabemos bien cómo la tipografía está al servicio de la poesía. Entonces no debe sorprendernos tanto ver la televisión relacionada con la literatura, con la poesía. Experimentos como el que he hecho en la televisión permiten esperar que llegará el momento en que aun la poesía más difícil podrá ser dicha a través de ese medio.

—Desde hace mucho usted ha ido más allá del círculo que habitualmente atiende a los escritores mexicanos para llegar al amplio público que es el destinatario último de todos los libros importantes. Los suyos se han abierto camino, son ya clásicos y no necesitan publicidad alguna. Así pues, ¿qué pretendió al aceptar el ofrecimiento de esta serie?

—Pretendí hacer de estas conversaciones un testimonio y también interesar a diversos públicos en temas que siempre me han interesado y acerca de los cuales he escrito en distintas partes.

EL ARTE DE CONVERSAR

—La palabra escrita permite la reflexión, la correlación: una exactitud que difícilmente puede alcanzarse a través del testimonio oral.

—Siempre tuve miedo a la palabra hablada. Cuando yo era adolescente estaban de moda los concursos de oratoria, algo pavoroso en lo que fracasé terriblemente. Mi experiencia no fue amplia pero la recuerdo: cuando estaba en la Secundaria 3 participé en uno de esos concursos. Al pronunciar mi discurso olvidé una palabra y todo se fue al diablo. Desde entonces procuré jamás volver a la palabra hablada. Con el tiempo, por exigencias de mi trabajo, sobre todo cuando estaba en el servicio diplomático, he tenido que dar conferencias y discursos. Si es necesario los improviso, aunque prefiero siempre recurrir a un texto escrito.

—Sin embargo, lo he escuchado a lo largo de los años y en consecuencia tengo cierta autoridad para decir que usted es un gran conversador.

—La conversación tiene una lógica, un ritmo propios de la improvisación. Ésta va acompañada de gestos que refuerzan la palabra. Es todo un arte o al menos lo fue en el pasado. De joven tuve oportunidad de escuchar a grandes conversadores. Algunos sólo emitían monólogos. Mi función era oírlos y de vez en cuando plantear ciertas preguntas que ellos deseaban oír. Ahora me doy cuenta de que más que preguntas les planteaba objeciones. Jorge Cuesta —que tuvo siempre una obsesión intelectual— concebía la conversación como una polémica, un

duelo a punta de espada y no de golpes: era un encuentro de esgrima y no boxístico.

Mientras que Jorge Cuesta monologaba casi siempre, Xavier Villaurrutia sabía escuchar. La conversación con él era un intercambio de noticias, una experiencia placentera algo frívola: se trataba de reír, divertirse un poco. Otro gran conversador mexicano fue Alfonso Reyes. Él procuraba ser más coloquial. En sus conversaciones uno adivinaba su amor a los detalles, a lo característico, a lo humorístico. El humor de Alfonso Reyes carecía de garra, de mala fe, pero era encantador. Carlos Pellicer fue otro maestro de la conversación, como lo es José Blanco.

EL PLACER DEL TEXTO

—La crítica, ¿es la más alta forma de la conversación?

—Sí, porque la crítica es un diálogo con la obra y con los lectores.

—¿Cuál debe ser la primera facultad del crítico?

—Antes que nada, el oído atento para escuchar el lenguaje de la obra y tratar de comprenderlo.

—Desde su adolescencia, creación y crítica han sido inseparables en usted. Sin la otra ninguna hubiese llegado a ser lo que es. ¿Qué función asigna a la crítica?

—Su función más alta es tratar de aproximar la obra al lector o al espectador, algo como lo que hizo Dámaso Alonso con Góngora o Richard Ellmann con Joyce. El crítico enseña a leer, nos dice las formas en que un autor puede ser leído. Frente a esta tarea, lo menos interesante es el juicio del crítico.

—El artista es un intérprete, un lector de la realidad; el crítico nos guía frente a la obra de arte. ¿Están llevados por el mismo impulso?

—Lo que impulsa al crítico —o por lo menos, lo que debía impulsarlo— son dos cosas que van paralelas: primero, el placer del texto y luego el juicio sobre el texto. Mucho antes de que Roland Barthes hablara del placer del texto —digámoslo en un pequeño acto de inmodestia— lo plantée en un trabajo mío. El crítico se debe acercar al texto, a la obra en general, con simpatía, por gusto. Pero el gusto no es lúcido: es un instinto, nace de los sentidos. Esta sensualidad es el motor de la crítica; sin embargo, para que el gusto sea capaz de tener conciencia de sí mismo, necesita entendimiento.

—Todo esto se aplica muy bien a los ensayos reunidos en Sombras de obras. En Tiempo nublado la crítica es a la realidad, a la historia que vivimos y que nos vive. Los mecanismos de esta crítica, ¿son similares a los de la crítica literaria y artística?

—Es otro tipo de cosas. Pero no deseo hablar de política con usted. Además, aclaré muy bien que lo que doy en Tiempo nublado no son juicios sino opiniones. Esto vale porque considero muy importante que la gente opine acerca del momento en que vive. Por eso estoy cada vez más convencido de que el único sistema vivi- ble es la democracia, con los defectos y limitaciones que pueda tener.

POESÍA Y CIENCIA

—La política está en todas las cosas: en la televisión, en el arte, en la poesía. En Sombras de obras, acerca de 1940, año tan terrible como 1984, usted escribe: "En época de tribulaciones la poesía se presenta al espíritu como un desagravio..." "En México, los que teníamos veinticinco años en 1940, oponíamos mentalmente las figuras de nuestros poetas a las de los tiranos: Darío, Machado, Juan Ramón nos compensaban de los Franco, los Somoza y los Trujillo."

—Sí, pero nunca he creído que la poesía deba emplearse como un medio de discusión política, de planteamientos ideológicos.

—Para quienes tienen veinticinco años en 1984, ¿la poesía seguirá siendo un desagravio?

—Creo que sí. La poesía siempre ha tenido esa función. El mundo en que vivimos ahora no es tan diametralmente opuesto al anterior.

—Hay algo que lo hace más sombrío: la casi total ausencia de esperanza.

—Es verdad que se ha perdido la fe en las utopías, en eso estoy de acuerdo. Pero hay que ver las cosas desde otro punto de vista: la crisis puede devolvernos cierta sobriedad, quitarnos arrogancia; puede

inyectarnos también contra el fanatismo. Por supuesto, lo que le digo no significa, en modo alguno, conformidad con lo que está ocurriendo.

—Es admirable su interés por ver en todas direcciones e interpretar todos los pensamientos. En una época de creciente especialización, es casi un milagro encontrar a alguien como usted, que sabe de poesía, literatura, pintura, historia, filosofía, política, religión.

—No crea que estoy tan enterado, pero sí hay en mí ese interés plural del que habla. Nací en la época en que se pensaba que la cultura estaba en contra de la es- pecialización, que esteriliza a la gente. He querido vencer, hasta donde sea posible, los peligros de la especiali- zación. Actualmente los conocimientos avanzan tanto y con tal rapidez que ya nadie puede aspirar a dominar todas las disciplinas. Es particularmente difícil para alguien que viene de las letras empaparse de la cultura científica moderna; sin embargo, es algo acerca de lo cual todos debemos tener un conocimiento siquiera elemental. Habrá visto que en mi libro escribí sobre Francis Crick.

—Sí, el artículo titulado “Inteligencias extraterrestres y demiurgos, bacterias y dinosaurios”.

—Tuve oportunidad de conocer a Crick en Cambridge. Mi esposa y yo lo vimos en Churchill College. A Crick le habían dado el Premio Nobel de Biología en 1962, con James Watson y Maurice Wilkins, por su descubrimiento de la estructura molecular del DNA. Lo recuerdo como un hombre joven a quien interesaba mucho la pintura moderna. En 1981 leí su libro, Life Itself, its Ori- gin and Nature. Lo encontré fascinante: una mezcla de ciencia y ciencia ficción. Imagínese lo que significa su

aseveración acerca del origen del hombre: hemos venido de otro planeta con otro sistema solar.

CREER Y CREAR

—La teoría de Crick sobre nuestro origen consuma el asalto de la ciencia moderna contra la idea de Dios.

—Tal vez el avance científico explique algo que he venido sosteniendo desde hace tiempo: el gran ausente de Occidente es Dios.

—¿Y qué llena esa ausencia, esa necesidad de creer?

—Schopenhauer dice que la filosofía es la religión de los pocos, de aquellos que pueden vivir en la libertad, en la ciudad. La religión, en cambio, es la filosofía de los más: de aquellos que, para vivir, necesitan certidumbres.

—Si tenemos fe por la necesidad de aferrarnos a algo que nos proteja del vacío, ¿de qué nace la necesidad de crear?

—La capacidad de crear viene siempre de una carencia: porque sabemos que no somos inmortales, porque comprendemos que hay una distancia entre la realidad y el deseo, porque nos damos cuenta de que el mundo es imperfecto o porque tenemos conciencia de la muerte. La escritura es un testimonio frente a la muerte. Toda obra de arte está hecha frente a dos grandes potencias: la idea de la vida o la idea de la muerte, Eros o

Tanathos. Nos debatimos por un lado entre el gran impulso erótico y por otro en el terror a la muerte. En esto el poeta demuestra ser un hombre como los demás.

—El artista tiene la posibilidad —por remota que sea— de salvarse en un tiempo que está más allá de la muerte: la inmortalidad.

—Cuando ocurre el hecho físico, la muerte real del hombre, eso no importa nada. Quizá lo más importante sea la inmortalidad de las obras que, primero, es relativa, y segundo, está hecha de sucesivas modificaciones. Evidentemente El Quijote que escribió Cervantes no es el que leemos actualmente: la obra ha sido modificada por pérdidas y mutilaciones, pero también se modifica porque el tiempo ha ido cambiando a los lectores. El tiempo real juega un papel importante: muchas veces destruye totalmente una obra, otras la mejora.

LA SALVACIÓN DEL INSTANTE

—A usted le fue dado escribir grandes obras: tiene derecho a pensar en la inmortalidad.

—A veces pienso en esas cosas, pero hay otras formas de no morir que me interesan más: la vivacidad por ejemplo. Uno siempre aspira a tener lectores, mejor si son contemporáneos, capaces de vivir la instantaneidad de la poesía.

El único acceso que tenemos a lo eterno, a Dios —si es que existe—, es el instante vivido plenamente en que nos olvidamos del tiempo y de nosotros mismos. Ese momento de vivacidad lo experimentan a veces los poetas, a veces los niños o los enamorados en horas de privilegio. En ciertas obras eso me ha interesado mucho: la vivacidad, la salvación del instante a través de la poesía. En la aspiración a salvar el instante juega un papel fundamental la memoria que, después de todo, es una parte de la imaginación.

—En su prosa, ¿busca igualmente la vivacidad?

—Sí, pero en mi prosa hay dos vertientes: la prosa de la crítica, la prosa de la reflexión, donde siempre he procurado ser lo más claro posible. Recurro a ella para desentrañar alguna obra o para expresar alguna idea. Junto con ésta, hay también una prosa de creación en la cual los

propósitos son distintos: en ella la razón no es esencial: predominan la fantasía, la imaginación y el gusto.

CUENTOS Y REVISTAS

—Ignoro si voy a decirle una impertinencia, pero veo en muchos de sus textos cuentos magníficos. Me refiero, por supuesto, a las secciones narrativas de ¿Águila o sol? y a El mono gramático, pero también a otras páginas como "Visita a un poeta", su entrevista con Robert Frost, que está en Las peras del olmo, o el comienzo de "Magia de la risa". ¿Por qué no ha escrito más cuentos?

—Eso es verdad: yo hubiera querido escribir más cuentos. La novela siempre me asombró: me pareció demasiado larga. En cambio, el cuento siempre me fascinó porque es el género más parecido a la poesía: relata algo y tiene la intensidad de un poema. Al fin, la poesía me atrajo más y me permitió explicarme algunas cosas —por ejemplo mi país, México—. Me habría gustado escribir más prosas pero una serie de obstáculos me lo impidió, la vida me llevó por otros caminos, fue necesario trabajar en cosas que me permitieran sobrevivir.

—A todas esas circunstancias tenemos que agradecerles que usted haya practicado el periodismo literario.

—Sí, es cierto. El periodismo literario, que concibo como una expresión de generosidad, lo han practicado muchos escritores: Baudelaire, Pound, Eliot, entre otros. Aquí en México hay una gran tradición de escritores dentro del periodismo literario.

—¿Cómo define el periodismo literario?

—Es una manera de defender ciertas ideas, gustos, tendencias, y más que de generosidad, es una forma de interés. Como dije, admiré mucho a Reyes pero le reprocho que haya escrito tan poco acerca de los Contemporáneos, sobre los jóvenes de su tiempo; en cambio, Villaurrutia y Cuesta fueron de una generosidad extraordinaria, lo mismo que Vasconcelos.

—En Sombras de obras insiste en lo importante que fueron las revistas para su formación.

—Los jóvenes de mi generación fuimos afortunados porque nos tocó vivir un momento de esplendor de la cultura en nuestra lengua. Abundaban las revistas: leíamos Contemporáneos, cosa algo difícil porque a veces nos resultaba muy elevada; leíamos Revista de Occidente y otras que llegaban de Madrid, como La Gaceta Literaria, muy audaz porque allí aparecían noticias del surrealismo, de la vanguardia. Luego nos llegaron Sur y otras publicaciones de Buenos Aires y una muy buena de La Habana: Avance. Leyendo sus editoriales, sus artículos, nos formamos.

—Esas revistas, ¿eran fáciles de conseguir en México?

—Sí, porque las vendían en varios lugares: en una librería especializada en libros franceses, que estaba en 5 de Mayo. Luego Misrachi nos puso cerca los libros norteamericanos, ingleses y también franceses. Hubo

otras librerías importantes: Porrúa, Robredo y en la colonia Guerrero otra a la que yo iba mucho: la Librería Navarro.

—Por fortuna, el libro se ha democratizado: uno puede conseguirlo ahora en muchas partes. Sin embargo, esta ubicuidad de los libros nos ha privado casi por completo del gran placer de ir a las librerías.

—Para nosotros ir a la librería de Porrúa o de Robredo era una experiencia muy especial porque como estaban cerca de la Preparatoria Nacional y de la Secretaría de Educación Pública —donde los escritores eran maestros o empleados—, veíamos pasar a las grandes figuras: don Artemio de Valle Arizpe con sus bigotes; Xavier Villaurrutia, Julio Torri, Novo, Efrén Hernández. Muchos de ellos vivían prácticamente en Porrúa, conversando sobre las novedades editoriales, literatura, política. Recuerdo también a Alejandro Gómez Arias, Andrés Henestrosa y Manuel Moreno Sánchez.

IR Y VOLVER

—Henestrosa escribió muy temprano sus dos breves obras maestras; en cambio, me parece que ésta, la de sus años en Siempre!, será recordada como la mejor época escritural de Gómez Arias y Moreno Sánchez. Pasando a otra cosa, he oído decir que usted no tiene propósito de escribir sus memorias aunque de hecho están comenzadas en su libro acerca de Villaurrutia y en Sombras de obras. Si —como esperamos— se anima a terminarlas, serían también la memoria de una ciudad tan presente en su obra como es México. Pese a sus largos años fuera del país nunca perdió el perfil de la ciudad ni el ritmo del habla cotidiana.

—Viví fuera de México muchos años: veinte. Muchas veces sentí nostalgia de mi idioma y a veces, al recorrer calles de París o Nueva York, tuve la viva sensación de transitar por una calle de la ciudad de México. Es verdad que nunca perdí ni la ciudad ni mi idioma. Confieso que los conservé sin proponérmelo.

—Cuando vivía fuera de México, ¿llevaba consigo algunos libros que mantuvieran viva su relación con el lenguaje y con la ciudad misma?

—Viajé años y años con ciertos libros, por ejemplo la Antología de poesía medieval de Dámaso Alonso. Por desgracia, perdí el volumen en la India y nunca he podido recuperarlo. Leía a muchos autores en mi idioma y supongo que la poesía me ayudó a conservarlo. Leyendo poesía medieval me di cuenta de que la poesía encuentra sus tonos y acentos en el ritmo de la conversación. Esto me sirvió de un modo práctico: en 1945, cuando

estaba en Nueva York, el padre Lobo me consiguió un empleo en la Metro Goldwyn Meyer: yo debía traducir las películas para su doblaje. Es un trabajo difícil, hay que lograr que los textos en español sean iguales que en inglés, que las labiales concuerden para que los movimientos de los actores sean exactos. Creo que hice bien el trabajo gracias a que lo aprendí del ritmo y los acentos del habla coloquial en la poesía.

—Dice que nunca se propuso conservar literariamente la ciudad, pero ella está en su obra. Rota, demolida, desbaratada, dejó algunos sitios que existen con un vigor extraordinario en su literatura. Para mí, como simple lectora, sus páginas tienen la claridad de ciertos días en la ciudad de México. ¿Qué sensación tuvo al volver, en 1953?

—La primera fue de extrañeza. Luego de tantos años de haber vivido lejos de la ciudad, un buen día me eché a caminar por el México viejo. Reconocía la ciudad, pero tuve la sensación de que ella no me reconocía, que era nada más uno de tantos: no encontraba a mis amigos y conocidos: algunos muertos, otros distantes. No sé por qué razón, de pronto, me encaminé al Colegio Nacional. Entré. Desde mi sitio miraba llegar a muchas personas conocidas, pero curiosamente ninguna me veía, ninguna me reconocía: claro, nadie esperaba encontrarme allí. Reconocí al conferenciante: era Jaime Torres Bodet que, sin saber que me encontraba entre el público, me citó. Esa noche la mención de mi nombre me produjo gran dicha: sentí que volvía a existir.

EL DIÁLOGO CON LA PINTURA

—Me da gusto que haya pronunciado el nombre de Jaime Torres Bodet. Excepto José Luis Martínez, Rubén Salazar Mallén y Rafael Solana, todos hemos sido injustos con él, ¿no le parece?

—Coincido en que respecto a Torres Bodet hay una injusticia que debemos subsanar. Recuerdo que un día, cuando él era ya director de la UNESCO, me lo encontré y le dije: "Jaime: a usted todo le sale bien y esto me da miedo". Él me contestó: "Usted es muy cruel al decirme esto". La causa de la injusticia que hemos cometido con Torres Bodet es que en él hay un hombre de Estado —eminente, pero no crítico— y un creador. Esta dualidad dañó al escritor, que produjo algunos poemas muy dignos, rescatables. Creo que Torres Bodet fue víctima de sus obras menos apreciables.

—Parte importantísima de su obra es la crítica de artes plásticas. ¿Cómo descubrió la pintura?

—Al mismo tiempo que descubrí la música, es decir, en las salas y teatros, decorados por pintores mexicanos, a donde íbamos a oír a Carlos Chávez, un gran promotor de la música no sólo mexicana sino del mundo entero. Recuerdo que iba a los conciertos en el Teatro Hidalgo, en el Anfiteatro Bolívar; que a mi paso para algún salón de conciertos miraba los frescos de la Secretaría de Educación Pública. Años después, cuando fui a Nueva York, donde viví en los años de la guerra, iba mucho al Museo de Arte Moderno, que entonces no era nada popular. Allí vi la

pintura europea, el arte moderno contemporáneo. En Francia seguí el diálogo con la pintura. He escrito sobre muchos pintores mexicanos —porque me lo han solicitado o por gusto—. Uno de los primeros artistas acerca del cual escribí fue Juan Soriano: uno de los artistas más inteligentes, vivos y generosos que he conocido.

No quiero abusar de su generosidad. Me despido de Octavio Paz y de Marie José. Vuelvo al Paseo de la Reforma y, a pesar de la devastación y la contaminación, evoco el verso de Piedra de sol que lo define: “No pesa el aire: aquí siempre es octubre”.

GONZALO ROJAS

(1984)

No HABÍA ESPACIO para el poeta en la habitación del hotel donde entrevisté a Gonzalo Rojas, invitado al homenaje a Octavio Paz en sus setenta años de vida. O quizá no había espacio para mí, dispuesta a conversar con el gran poeta chileno que se autodefine como un ser "larvario, lento, demorado". Rojas se inició con un Cuaderno secreto (1936) y luego publicó La miseria del hombre (1948), Uno escribe en el viento (1962), Contra la muerte (1964), Oscuro (1977), Trastierro (1979), Del relámpago (1981) y 50 poemas (1982).

La solución estuvo en el espejo, objeto contrario a la modestia que llevó a Gonzalo Rojas a publicar sus primeras obras "en secreto", "contra la pared", "en el viento". Impecable en su atuendo y su dicción, tomó asiento y me destinó por escritorio el tocador lleno de manuscritos, libros, fotocopias. Mientras tomaba mis notas pude ver su imagen reflejada en el espejo y desde allí me respondió, moroso, recién salido del sueño.

Antes de que hiciera mi pregunta inicial, Gonzalo Rojas me advirtió que estaba fatigado: "Aquí ha habido muchas personas que ver, las discusiones han sido prolongadas. Dormí poco y a estas horas, las nueve de la mañana, me cuesta un poco de trabajo ordenar mis ideas para que hablemos de poesía".

—El hecho mismo nos ayuda a desmitificar a la poesía, que se supone un oficio nocturno, solitario. Quizá podamos comenzar con dos versos suyos que me obsesionan: “La sombra es lo que el cuerpo / deja de su memoria”. La escritura podría ser la sombra que deja la experiencia.

—La sombra, la luz... La poesía es siempre la luz, por todos lados. Pero mira, vengo de los sueños profundos, déjame reflexionar, pensar un poco... Es utópico y hasta abusivo decir que el sueño de que uno viene al despertar es necesariamente el sueño que uno vive en la vigilia perpetua. Lo fisiológico —quiero decir, el sueño fisiológico— favorece sin duda al gran ejercicio imaginario de estar tocando las cosas. Así, mi trato con la luz de la vigilia es parte natural de mi trato con la otra luz. Es verdad que alguna vez escribí “la sombra es lo que el cuerpo / deja de su memoria”. Pero en estos momentos, a la luz del día, no sé bien lo que quise decir con esto.

EL RELÁMPAGO

—Sus libros podrían explicar esos versos y darle respuesta a mi pregunta. Ellos también, vagamente, me hablan de un Gonzalo Rojas al que, como hombre, muchos desconocemos. En una ficha literaria encontré estos datos: “Nace en 1917. Su vida ha estado consagrada a la creación y la difusión de la cultura”. Me gustaría saber algo más de su existencia para entenderlo mejor.

—Soy hijo de un minero del carbón que trabajó en el fondo del océano, en las minas, igual que muchos de los mineros que trabajaban al fondo del Golfo de Arau- co, en mi país. Así, no es raro que tenga en mi palabra una relación con las sombras.

—Pero supongo que de esas sombras emergió la palabra luminosa que lo acercó a la poesía.

—Sí. He contado ya una experiencia infantil que tiene que ver con ese encuentro. Mi recuerdo data de cuando yo tenía seis o siete años. Nuestra casa estaba en el roquerío, junto al océano. Una tarde sobrevino una tormenta de esas feroces, espectaculares, que son como un coheterío del cielo: todo era estruendo, rayos. Sí, recuerdo cuánto me maravilló aquel espectáculo: el cielo volcándose sobre el océano.

Yo miraba aquel espectáculo junto con mi madre y mis ocho hermanos: ocho muchachitos. Mi padre no estaba con nosotros: murió cuando yo cumplía cuatro años. De pronto aquella visión me tocó menos que la palabra que dijo uno de mis hermanitos: "Relámpago". Sí, él dijo: "Relámpago, relámpago, relámpago". El silbido, el centelleo, el fogonazo, la fuerza que había en sus vocales se me dio como algo muy decisivo no porque se refiriera al espectáculo sino por la belleza misma de la palabra. Y desde aquella tarde el mundo se me dio más desde la palabra que desde el fulgor.

POESÍA Y SONIDO

—Esa palabra, “relámpago”, ¿lo acercó a otras que fueron predilectas, dóciles en sus primeros ejercicios literarios?

—Eso no me atrevo a decirlo. El escritor, el poeta, no persigue ni elige a las palabras. Ellas vienen, entran en uno, lo oxigenan. Soy un animal rítmico y por lo mismo fónico. Estoy con la palabra que se oye en poesía. No quiero volver a la sonoridad exterior. No me refiero a eso. Creo que la fuerza de la sílaba, de la vocal, del zumbido son absolutamente necesarios en un oficio fónico. Estoy por el rescate del pneuma, del respiro poético. Esto significa que me preocupa la palabra respirada-asfixiada, lo que nos devuelve a tu primera pregunta, que se relacionó con las sombras y la luz.

—Su vocación por la palabra respirada-asfixiada, ¿es una metáfora para señalar las dificultades del oficio poético o se relaciona con algo más concreto?

—Con algo más concreto. Pienso, como Baudelaire, que la infancia es la patria de los poetas. El ritmo de mi poesía tiene que ver con un padecimiento que sufrí cuando era un muchachito. Sí, desde niño pequeño fui un gran tartamudo y puedo asegurarte que me costó mucho trabajo destartamudearme. Recuerdo que se me dificultaba especialmente pronunciar las palabras con “ce” dura o con “pe”. Para resarcirme de la imposibilidad que esto suponía se me ocurrió inventar el juego de las mudanzas: reemplazaba sílabas, letras y acabé inventando

palabras. Todo esto sucedió mucho antes de que se me ocurriera escribir poesía.

LA PALABRA VIVA

—Usted publica su primer libro a los diecinueve años y el segundo aparece dos décadas después. Casi lo mismo ocurre con el tercero. Estos lapsos de silencio dan la impresión de que su poesía es una formación natural que, también de una manera natural, aguarda el momento de salir a la luz.

—Soy un poeta larvario. Me demoro en escribir y además guardo mucho. No quiero escribir desde la primera línea, el chispazo. En todo caso la anoto y allí la dejo. Mi inconsciente le da vueltas, la toma, la azota contra el roquerío, que está en los recuerdos de mi infancia y entonces rebrota con luz propia toda una colección de frases que llaman "visión del mundo".

—La influencia del tiempo real sobre su obra me hace pensar en sus poemas como en las obras creadas por un artesano.

—El poeta tiende a detener el rigor y la modestia del artesano por mucho que en un instante se le ofrezca una visión instantánea; pero el escritor tiene que construir, armar, detener esa visión porque de otro modo se pierde. No estoy a favor de la poesía que no cuida su construcción; pero esto no significa que esté para nada contra lo espontáneo y lo dinámico de la palabra. Me refiero a la palabra viva que llamamos poesía.

También quisiera decir que hablar de poesía en seco, sin posibilidad de sustentar el diálogo en un textito, me preocupa porque se presta a errores, a equivocaciones.

LA GRAN MAJADERÍA

—Aquí lo siento hablar como el gran maestro que ha sido. Aplicando su propio juego se me ocurre que para encontrar el origen de su vocación magisterial juguemos con dos palabras: “equivocaciones” y “vocaciones”.

—Lo que voy a decirte no es mío, sino de la vieja Mistral, tan desestimada por los dioses de la modernidad. Hay dos oficios de horror: el oficio mayor, que es el de ser —esto es, atreverse a ser lo que se es— y el otro, el oficio lateral: el de médico, abogado, contador.

—Para usted, ¿cuál es el oficio lateral más temible?

—El que pretende explicar la palabra. Sé que hay disciplinas que concurren en un pensamiento crítico, estético y hasta científico, pero a mí me duele esta condición dual: de maestro porque me obliga a ser, y al mismo tiempo a ser testigo de lo que soy, de mi escritura y de la de otros.

—El oficio más duro —en cuanto a atreverse a ser lo que se es— de una u otra forma está relacionado con la vocación. La de usted, de escritor, ¿cómo nació?

—Como todos los niños, escribí un “cuaderno secreto”. Lo escribo pero no lo publico. Siempre fui remiso a publicar y sólo ahora, ya viejo, me he puesto vergonzosamente publicante.

—Será porque, a partir de un momento dado, comprendió que la escritura sólo existe realmente en la lectura.

—No escribo para que me lean, no tengo ningún apuro de que me lean, de que se publiquen mis poesías. Nada contiene a la poesía: ella llega por debajo de los quicios, por los intersticios, llega suavísima, silenciosa. Luego entra en los lectores y allí se queda, de a poco avanza. En cambio la vitrina literaria no es más que una quebrazón de vidrios.

El ansia de ser publicado y difundido es la gran majadería. ¿Por qué suponer que la palabra que trabajó tan honda, tan sigilosamente en uno, tiene que aparecer de inmediato allí para consumo de los públicos, para que se la oiga en la gran feria y se la aplauda?

—Si al principio de nuestra charla desmitificamos a la poesía en cuanto profesión nocturna, ahora le restituye usted dos grandes mitos: que la poesía debe permanecer oculta y en silencio y su creador ha de vivir en el apartamiento y la desdicha.

—No, no he dicho sobre todo esto último. Lo que creo es que el poeta no debe esperar fortuna, lo que no significa que deba vivir en la adversidad. El poeta es poesía y ya. Lo soy y no tengo prisa.

LAS VUELTAS DEL TIEMPO

—Ese “no tengo prisa” me interesa. Primero hay una lenta necesidad de publicar. Aparece Cuaderno secreto y sigue el distanciamiento entre el tiempo y su poesía. Algo mágico le evita caer en la fascinación de verse publicado. El primer libro impreso no doblega su rigor, su escrúpulo para dejar que el tiempo decida cuándo deben ir apareciendo los libros.

—Es verdad que entre la publicación —no digo la escritura— del primer libro y el segundo pasan doce años; entre el segundo y el tercero transcurren otros tantos o más. A partir del tercer libro asumo la poesía de otra manera: ya no tanto desde la contemplación como desde la acción. Así, no fue raro que en un momento dado usara mi vivacidad poética y hasta mi instinto poético con el fin de contribuir a forjar un pensamiento más y más comunicado entre los latinoamericanos. Aprovechando que era maestro me tomé el poder y logré que invitaran a nuestra universidad —una modesta universidad que está al lado del río Bío Bío que tanto me recuerda al Yang-Tsé— a los más distinguidos escritores, científicos, filósofos... Me referí al Yang-Tsé porque yo viví allá algún tiempo. China me atrajo mucho por algo que considero natural: el deseo de ver al Océano Pacífico desde el otro lado. Digamos que el Pacífico pide Pacífico.

—La imagen del océano, de su oleaje, quizá pueda servir para que usted me explique la interrelación que hay en sus textos: los de una época distante conviven con los más recientes.

—Porque pienso que lo cronológico en poesía es una trampa, al menos para mí. La linealidad es una trampa. Soy una criatura circular y mi palabra también juega circularmente en una vertiginosidad, a lo mejor oceánica o a lo mejor con el movimiento de un modesto río. El hecho es que no se me da el famoso progreso, no se me da el gran desarrollo.

—Pero aun la lectura más rápida de su obra denota un progreso en la escritura.

—Lo que dije antes no tiene que ver con eso, sino con otra cosa: significa que soy un sujeto muy fiel a lo que empecé siendo y al don que se me dio.

—¿Esa fidelidad podría permitirnos imaginar que Cuaderno secreto es su último libro y que 50 poemas es el primero?

—Si mi primer libro fuera considerado el más reciente, no me ofendería por eso; si alguien, al cierre de mi plazo en este mundo, hiciera una revisión de todo cuanto hice y trastocara el orden de mis libros no me importaría. Tanta es para mí la ahistoria.

—Esa actitud explica una línea suya: “No hay ayer, sino navegación”.

—La poesía tiene su lógica, pero si ahora explicara todo eso quizá mis textos perderían su punto de apoyo. Es difícil hablar de poesía, y más de la propia... ¿Dónde comienza un texto, dónde termina? No lo sé porque

concuerdo con Breton en que “todo es sur en el mundo”. Y para mí ésta es una doble verdad porque vengo del roquerío del sur, del fin del mundo.

POUND Y MANDRÁGORA

—Cuando oigo la expresión “fin del mundo” pienso inevitablemente en esas minas donde trabajó su padre. ¿Usted tuvo experiencias allí?

—No. Carecía de condición física para bajar a las entrañas de la tierra y destruir las rocas a fin de extraer los metales. Tuve algunas experiencias en las minas, pero en el terreno administrativo. Más tarde, las zonas apartadas fueron mi refugio. Hablo del momento en que, harto de “lo literario”, de los académicos, de los proyectos profesionales y de mis compañeros que formaban el grupo Mandrágora decidí huir a la sierra. Para muchos de mis compañeros surrealistas mi actitud era algo mezquino, una forma para “enriquecerme en las minas”. He repetido muchas veces que fue Vicente Huidobro quien aclaró mi actitud al definirme como un “eremita secreto”, como “un loco que necesita cumbre”.

—Supongo que en la montaña busca su propia voz, su propio tiempo, aun cuando ya había escuchado otras voces poéticas, entre ellas la de Ezra Pound.

—Lo adoro... A Pound se le leyó muy poco en mi país. A mí me maravilló por aquello de ser iconoclasta, gran destructor de normas, y también por haber sido tan claro para señalar que es necesario trabajar, o por lo menos ver el cómo de la poesía. De allí su interés, desde que salió de Filadelfia, por entrar en otros idiomas que no fueran el suyo, por conocer el pensamiento de todos los poetas, en vivificarse en ellos. De

Pound lo que más me gustó siempre fue su rigor y su exigencia con la palabra. Pound fue un innovador, pero estuvo consciente de algo: la invención de hoy es la invención de ayer. A mí, personalmente, me aburren los poetas que buscan la invención por la invención.

EL MAR ADENTRO DE MÍ

—En sus respuestas hay un ritmo, una cadencia musical. Varios de sus poemas aluden a la música.

—Pero no hablo de "la música" que hacen los músicos; hablo de la música que va acorde con mi respiración. Mira, a lo mejor soy un juglar nomás porque lo que más me gusta es decir la poesía. En cuanto escribo una línea la digo. Siento que así por el sonido entro más en ella. Pero te advierto que si leo mi poesía no es para recitarla o declamarla, sino para decirla.

—En su necesidad de decir y repetir vuelven a hacerse presentes los movimientos del mar.

—El mar siempre está azotando dentro de mí. Uno lo ve en su vertiginosidad, en su encanto. Su juego es una identidad muy parecida a lo que los filósofos llaman ser. El mar es algo tan sin tiempo, algo tan absolutamente allí, que no puedo definir más allá de esas palabras mi relación con él. Verlo, olfatearlo, es un portento. Sin embargo, ¿sabes dónde vivo? En las cumbres. Y desde ellas veo el mar. Esto se llama dialéctica.

LOS CANTORES DE LAS COSAS

—Usted ha dicho que vive fuera de la "vitrina literaria"; sin embargo, pertenece a un país que ha dado grandes poetas a los que seguramente ha tenido presentes. También los libros escritos por usted forman parte de una corriente poderosa que transcurre por todo el continente y que tiene sus cimas en Borges, Neruda, Paz, Vallejo...

—Parece que la poesía es un destino de América. Los poetas de este continente, los poetas de Chile, entran en un trato vivo, en un contacto intensísimo con lo natural y lo registran en su piel, en su subpiel, en sus ojos; esos poetas registran el trauma primario de lo natural que está en las piedras, en lo arbóreo, en nuestros metales, en lo prodigioso de las sierras y las cordilleras, en la violencia de las tormentas oceánicas, en la lluvia. Desde luego no somos los únicos que registran los elementos o lo elemental; pero parecería que es un rasgo casi definidor del pensamiento poético de este sur del que vengo hablando.

Con esto no defiendo el telurismo pero sí señalo que hacemos la poesía desde la materia y son las materias fundadoras las que permiten decir el mundo mucho más que las construcciones lúcidas y reflexivas. Los poetas pensamos desde los adentros de las cosas que hay en este lado del mundo.

Creo que en nuestro continente ha habido dos grandes cantores de las cosas: Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Ambos son poetas de la materia. ¿No te parece extraño que el mejor Neruda —el de Residencia en la

Tierra— haya escrito sus célebres tres cantos materiales: “Entrada a la madera”, “Apogeo del apio”, “Estatuto del vino”? Con esto Neruda inventó el mundo y nosotros podemos descifrarlo. ¿No te parece extraño que en Tala haya toda una sección destinada al pan, al agua, la sal, las cosas?

—¿Cuál es el objeto, la cosa que usted más ama?

—Entre las muchas que amo están las piedras. Me di cuenta cabal cuando, de vuelta a mi tierra después de un exilio de diez años, mi esposa y yo seguimos la costumbre de salir a pasear por los alrededores de la casa. Y siempre me detenía ante una piedra. Esa piedra, no sé por qué razones, me era tan afín que casi me miraba en ella así como era: cerrada, vieja, arrugada, compacta, impenetrable, hermética.

Una tarde mi mujer y yo descubrimos que en el sitio donde estaba la piedra iban a poner una terminal de camiones o algo así. Le dije a mi esposa con tristeza: “Quién sabe qué cosa hará la gente cuando vea esta piedra: quizá ni la miren, quizá se meen en ella”. Parecerá tonto, pero sufrí de pensar en eso, y sólo dejé de padecer una tarde en que, de vuelta a mi casa, mi esposa me dijo: “¿Por qué no vas adentro, al jardín, y allá descansas un momento?” Al fondo del fondo de mi casa, en mi jardín, estaba la piedra que ella hizo mudar y rescató sólo para mí. Esa piedra, desde entonces, me es.

FRAGILIDAD Y MARAVILLA DEL MUNDO

—La poesía tiene piedras angulares. ¿Cuáles le son afines?

—Para qué decirte que te respondo desde mi poesía. Mis piedras angulares son César Vallejo, Paul Celan. A éste lo leí hace tiempo, en 1947, y a Vallejo lo descubrí tarde, a los cuarenta años; pero me mostró cosas fundamentales. Cuando descubro a Vallejo veo que él también silabeó, también parpadeó, también tartamudeó con una sintaxis insidiosa en el mejor sentido, y desde su despedazamiento, desde su fragilidad, también me ofreció el mundo. Date cuenta de que el mundo lo hemos hecho a pedacitos.

Junto a Vallejo y Celan pienso en Octavio Paz: un poeta necesario, un mar necesario en la poesía de nuestra América. Él pidió libertad para nuestra palabra, él sembró la libertad en nuestro plazo. Yo vine acá para celebrar que él cumplió setenta años. Pienso que uno nunca cumple nada o, a lo sumo, únicamente seis o siete años en toda su vida. Eso está bien porque de otra manera, si creciéramos, perderíamos la capacidad de asombro y con eso la posibilidad de hacer poesía.

Cuando hablo de estas cosas pienso en mi padre; como buen minero, murió joven, a los treinta y siete años. Él siempre quiso darnos algo más, alguna cosa. A mí me regaló un caballo. Mi padre murió antes que el animal. Lo curioso es que mientras vi al caballo pastando en las vegas, cerquita del mar, no pensé que mi padre estaba muerto; pero al morirse mi caballo me enfrenté por completo con la ausencia de mi padre. Eso

me pasa siempre en esta vida, donde estoy perpetuamente asombrado ante la fragilidad y la maravilla del mundo: lozanía y antilozanía, luz y sombra.

JAIME SABINES [I]

(1984)

PRIMERO FUE LA PALABRA escrita, luego la voz, al fin la persona. Durante muchos años Jaime Sabines significó para mí una lectura apasionante y cómplice. Luego, una noche, sin que nos conociéramos, Jaime Sabines me llamó por teléfono. Con una generosidad que nunca le agradeceré bastante me comentó algunos de los primeros relatos que publiqué en El Día. Esas conversaciones telefónicas, nocturnas y estimulantes, terminaron repentinamente, como habían empezado, con la promesa de un encuentro futuro.

Pasó mucho tiempo y un día volví a escuchar en el teléfono la voz de Sabines. Propuso que nos conociéramos: "Estoy en México. Vine a ver al dentista. Tengo un rato libre antes de encontrarme con mi amigo, Fernando Salmerón. Si quieres, recógeme frente al Poliforum. De allí nos vamos a conversar a algún café. Nada más dime qué coche traes para que no vaya a subirme en otro cabrón automóvil".

A las seis de la tarde llegué a recogerlo. El trayecto del Poliforum al café me resultó difícil: el hombre que no me había intimidado en el teléfono, al hablarme de sus cuadernos llenos de versos, de su idea de la muerte, de un texto que estaba por escribir me cohibió entonces. Guardé silencio mientras él me hablaba de la ciudad horrenda y del cuerpo desnudo de una mujer vista a través de un cristal opaco.

Cuando llegamos al café la tarde casi noche era espléndida. Podíamos verla desde la mesa, donde estábamos rodeados por parejas que comían pays de queso y pasteles de limón; parejas que también ignoraban que ese hombre altísimo era uno de los mayores poetas de la lengua castellana.

En aquel primer encuentro Sabines habló de su vida en Chiapas y en un momento, poco a poco, sustituyó el aire por otro más limpio, desalojó el espacio, derribó las paredes de plástico amarillo, describió atardeceres, me permitió compartir la sensación de beber la primera taza de café por la mañana, me transmitió la dicha de contemplar su paisaje en la alborada, "en ese momento que es apenas una línea que divide al día de la noche".

Al despedirnos decidimos que en otra ocasión lo entrevistaría. "Alguna vez que vuelva a la ciudad de México, aunque te advierto que procuro venir muy poco." Al fin, la oportunidad de entrevistar a Jaime Sabines se me presentó cuando recibió el Premio Nacional de Literatura.

MATEMOS A LAS ROSAS

Cinco minutos antes de la hora fijada para la entrevista aparece Jaime Sabines acompañado por su hijo Julio. Me explica que esa oficina es de su hermano Juan, ausente por ahora de la ciudad. Pasamos a un privado hecho de ventanales. Desde allí se contempla la Plaza de la Cibeles y al fondo la ciudad inmensa que a la distancia toca el cielo.

Por gentileza, Sabines recuerda nuestras conversaciones anteriores. Le menciono que él es la única persona a quien oí referirse a la alborada.

—¿Yo dije esa palabra? Qué curioso, porque es una de las palabras que me avergüenzan y que está presente en la poesía tradicional, en la poesía modernista donde siempre se habla de cisnes y cosas cursis. Por eso antes de escribir mi primer libro dije: "Asesinemos a las rosas", una frase que equivalía a torcerle otra vez el cuello al cisne.

—Y usted mató las rosas haciendo una poesía de lo cotidiano donde la primera persona es también un "tú" cómplice.

—Esa primera persona soy yo y supongo que también cualquier hombre por el que tomo la palabra.

—¿Con qué derecho?

—¿Cómo que con qué derecho? Con todos y con ninguno. La poesía no es más que un testimonio del hombre, de sus días sobre la tierra.

—Su rechazo a la poesía modernista, ¿es una declaración de principios?

—Es una declaración de independencia, de libertad.

—¿Existe la libertad?

—Eso lo expliqué muy bien en el discurso que pronuncié el día que recibí el Premio Nacional de Literatura. Dije que a veces uno es sólo un instrumento de la poesía y que la libertad no existe.

—Es libre en el momento de elegir las palabras con que escribe.

—No lo sé. Creo que detrás de uno siempre hay algo más. Recuerda que soy árabe, por lo tanto fatalista. Creo que el hombre, cuando habla de libertad, no es más que un muñeco manejado por la vida.

ALGO SOBRE LA VIDA DEL MAYOR SABINES

—De eso quiero que me hable, de su vida, de ese "algo más" que está en su poesía. De la influencia de su tierra, donde nacieron tantos otros poetas célebres.

—En mí la influencia del ambiente es mínima frente a la familia, mucho más poderosa.

—Lo hemos oído referirse a la muerte del mayor Sa- bines. Me gustaría que hablara de la vida del mayor Sabines.

—Si he hablado de mi padre no ha sido sólo para halagarlo, ya muerto. Me referí a él porque influyó muchísimo en nuestra vida, fue un gran instrumento de la cultura oral que atravesó los siglos antes de la escritura.

Mi padre llegó a Chiapas en 1914, como capitán primero de la división de Jesús Castro. Era carrancista. Un año después se casó con doña Luz, mi madre. Ella era de la alta sociedad, nieta del héroe epónimo de Tuxtla: mi bisabuelo, Joaquín Miguel Gutiérrez, juarista, liberal, gobernador del estado. En su honor Tuxtla lleva su apellido. Doña Luz también influyó mucho en nosotros, pero de una manera distinta; heredándonos simplemente el orgullo de ser, de ser hombres.

—Dice usted que su padre era un gran narrador: ¿qué les contaba?

—La historia de Antar, que es el Mio Cid del Oriente; también capítulos de Las mil y una noches. Recuerdo que mientras cenábamos o después mi padre nos refería alguna historia. Fascinados por su relato íbamos tras él por el corredor, hacia su recámara, donde dormíamos todos. El viejo era muy hábil: siempre procuraba dejarnos en suspenso, así que todos esperábamos que llegara la noche para oír el desenlace de sus historias.

LOS DÍAS DE ADÁN Y EVA

—¿Cómo eran sus días allá en Tuxtla Gutiérrez?

—Simples. Trabajábamos en La Lomita, un rancho donde sembrábamos hortalizas, sacábamos agua del pozo o de un tanquecito que el viejo construyó. Regábamos las plantas de una manera primitiva. Entre todos lo hacíamos todo. Una de las cosas que más admiro de mi padre es que fue como Adán: trabajó como si hubiera sido el primer hombre sobre la tierra. Nos levantábamos muy temprano, pero a distintas horas, según la edad: a Juan el mayor, le correspondía ordeñar a las cuatro y media de la mañana. Luego se levantaba Jorge y al final yo, por ser el más chico.

—Nunca había oído hablar de su hermano Jorge.

—Pocos lo conocen. Vive aquí en la ciudad, también escribe pero carece de rigor, de disciplina, toma la literatura como un pasatiempo.

—¿Cuánto tiempo permanecieron en La Lomita?

—Cuatro años. Mi padre vendió el rancho, cosa que fue un error, y vinimos a esta horrible ciudad llena de malas influencias y malos criterios.

—Para ustedes debió ser muy duro dejar aquella tierra, que de alguna manera asocio al rumor del viento y del agua...

—Oye, ya te estás imaginando cosas y quieres convertirme en el personaje de tu historia. Salimos de la tierra entonces, pero nunca la hemos abandonado. Volvemos todo el tiempo, siempre. Fíjate, vendimos el ranchito en 1939 y treinta años después mi hermano Juan y yo llegamos al Hotel Bonampak, construido precisamente enfrente de donde estuvo La Lomita. Todo había cambiado; sin embargo, decidimos ir a buscar las huellas de nuestra casa, el brocal del pozo, el cocotero. No encontramos más que huellas muy vagas: el pozo estaba tapado y del cocotero y los árboles no quedaba siquiera la sombra. Todo eso lo he dicho en el poema a "La muerte del mayor Sabines".

UN HOMBRE

—Se escribe, entre otras cosas, para retener, para reconstruir.

—La escritura es un receso para que la vida no se nos desvanezca, es una forma de sobrevivencia. Pero yo no pienso en la literatura ni en nada más que en vivir. Ahora sólo pienso en estar en este día. ¿Por qué? Porque en el presente se aglomeran el pasado y el porvenir. No quieras verme como un "poeta". Soy simplemente un hombre que tiene lo que le da la vida: alegrías, esperanzas, dolores, amor. Me da lo mismo que le da a todo el mundo. Con esto quiero decirte que no hay diferencia entre el poeta y el hombre común. Lo que sucede es que el poeta está más desnudo, tiene un poco menos de piel que el resto de los hombres.

—¿Nunca ha dudado de que es poeta?

—Jamás. Lo soy porque escribo, porque siento la necesidad y el impulso de hacerlo. He escrito siempre, desde muy joven, y ya entonces tenía una feroz autocrítica. "Esto no sirve, esto es una porquería", y tiraba hojas y más hojas escritas.

—Esos primeros poemas le resultaban malos, ¿pero en relación con qué obras, frente a qué autores?

—Pensaba que eran una porquería comparados con el ideal de la poesía que deseaba hacer. Un peral sólo puede dar peras, un poeta sólo puede escribir poemas. Bien, pues del mismo modo que uno sabe cuándo una pera no maduró, y cuándo está buena o dulce, sabe también si un poema falla o si está en su punto. Para saber estas cosas tienen que pasar muchos años, y digo muchos años de trabajar y de escribir.

—¿Cómo adquirió su disciplina de escritor?

—La disciplina no es algo que se adquiera: es algo que se da, es simplemente una conducta cotidiana. Si deseo aprender a nadar bien lo hago todos los días; pero si hoy me tiro un clavado y mañana sólo meto una pata en el agua no progresaré. El artista debe tener ejercicio, cotidianidad.

DOLOR, ESPERANZA, ALEGRÍA

—A veces se interrumpe la cotidianidad simplemente por miedo. ¿Lo ha sentido?

—No, nunca. Cuando tomo mi cuaderno es porque tengo un complejo de emociones humanas que necesito sacar de mí. Siempre sé lo que voy a escribir porque todo lo que escribo lo he vivido. No tengo que imaginarme cosas, como los novelistas. Cuando escribo lo único que sé es que sufro de dolor, de esperanza, de alegría, sé que estoy sufriendo y que necesito decirlo. Mi necesidad de escribir es todo, pero nunca miedo.

—Para usted, ¿qué es la literatura?

—Nada. Puede ser un oficio pero también una desocupación. La poesía es otra cosa: es un destino. Es algo que se hace fundamentalmente con palabras, con emociones, con sentimientos.

—¿Cómo escribe?

—Siempre en libretas, a mano, generalmente acostado. Sale la primera línea y en seguida vienen las demás.

—¿Corrige?

—En el momento mismo de escribir. En mí la corrección es simultánea a la escritura. No corrijo ni cambio palabras en una línea; simplemente veo el poema completo. Si me gusta lo conservo, si no, lo tacho por completo.

—Cuando ve los poemas impresos, ¿le gustan igual que cuando los escribió?

—Pocas veces leo mis libros. No me gusta volver a las cosas. Publicar un libro significa deshacerse de algo, tirar un lastre.

—Tiene fama de ser magnífico lector en voz alta de su poesía.

—Es algo que aprendí a hacer de niño. A los siete u ocho años, cuando iban visitas a la casa, mi madre me llamaba para que les declamara alguna cosa. Recuerdo un poema que decía: "Suspira el viento goloso en el seno de la tarde..." Luego me aprendí toda la historia de México en verso. Lo leí en mi libro de cuarto año. Memorizar los nombres de los reyes chichimecas fue una hazaña.

—No puedo imaginarlo cuando niño.

—Fui como todos: jugador de trompo, canicas, basquetbol. Mi mayor placer era irme al río Sabinal a nadar. Es un río con buena cantidad de agua, con pozas. Nadaba un rato y luego me iba a descansar bajo los árboles. Por culpa de ese río estuve a punto de reprobar el sexto año de primaria: me iba siempre de pinta. En fin, fui un niño como todos pero además memorioso.

LA CIUDAD CRUEL

—¿Cuándo llegó por vez primera a la capital?

—En 1939. Entonces permanecimos aquí sólo un año. Aquí cursé el primero de secundaria. De vuelta en Tuxtla hice los otros dos años y la preparatoria. Entonces volví a la capital por segunda vez con objeto de estudiar medicina, la tragedia mayor de mi vida.

—¿Vino solo?

—Solo, y solo viví en las calles de Belisario Domínguez número 70, a dos cuadras de la Escuela de Medicina. Fue una época muy mala para mí, todo me resultaba odioso. Sufrí tanto que aún ahora, cuando paso frente al edificio de la Inquisición, me gustaría verlo demolido, de tan malos recuerdos que me guarda. Sí, lo veo y me dan ganas de bombardearlo.

—¿Quién lo indujo a estudiar medicina?

—La desorientación. A los dieciséis, diecisiete años uno no sabe ni lo que quiere ni lo que hace ni nada. Pero mi maestro Palacios, que había dado clases de botánica y biología, me hizo creer que yo tenía facultades para ser un gran médico. En mi familia todos parecieron encantados, se hicieron los trámites y me mandaron a la ciudad de México. Estudié

medicina tres años en los que sufrí horriblemente porque yo no quería engañar a mis padres, no quería, sobre todo, defraudar a mi padre quien, según yo pensaba, debía tener mucha ilusión de ver a un hijo médico. En realidad nunca me dijo nada, pero yo lo supuse.

Pasaron tres años y no aguanté más. Al fin hablé: "Si sigo estudiando medicina, padre, te entregaré mi título y lo colgaremos en la pared de la sala pero nunca, nunca pienso ejercer el oficio". Él me oyó con mucha calma y me comentó: "No, hijo, no tengas cuidado. Si quieres, estudia otra cosa. Es más, no sé por qué tardaste tanto tiempo para decirme que no te gustaba esa carrera..." Entonces me dieron ganas de no sé qué: a ver, ¿de qué sirvió tanto sufrimiento inútil?

Fue un sufrimiento inútil porque en aquel momento no disfruté de nada, ni siquiera de la ciudad de México que me pareció fría, agresiva, tremendamente cruel para un jovencito provinciano que estaba acostumbrado a la vida familiar, a que iba por la calle y la gente me decía: "adiós, Jaime", mientras que aquí era sólo un número de cuenta en los archivos de la Universidad. Quizá la ciudad me resultó tan agresiva porque yo era un muchacho pobre. Vivía con ciento cincuenta pesos al mes. Descontando la renta y el costo de la comida me quedaban quince pesos para gastar. ¿Qué podía hacer con eso? Nada. Para conseguir un poco más de dinero jugaba póker con mis amigos. Siempre nos emborrachábamos y siempre acababa ganándoles quince o veinte pesos.

—Ser el eterno ganador debió darle prestigio en el grupo.

—No, mis amigos no me admiraban, yo creo que me odiaban por eso. La única ventaja de aquellas partidas de póker es que el dinero que ganaba en ellas me daba cierta independencia, pero ningún placer. Sí, en ese tiempo todo me resultó engañoso y odiado.

FILOSOFÍA Y LETRAS

—¿Cuándo hizo su tercer viaje a la ciudad de México?

—En 1949 y entonces todo fue distinto. Primero porque venía con una beca que me dio el estado: trescientos pesos mensuales. Ya para entonces tenía yo una casa en las calles de Cuba número 43-8. Estaba frente al Teatro Lírico. Aquélla era una calle de perdición. Por lo pronto había dos cabarets —Las Cavernas y La Perla—, dos cervecerías, el teatro y de todo. Las noches allí se prolongaban hasta las cinco de la mañana, eran de escándalo.

—¿Con qué objeto hizo ese viaje?

—Para estudiar literatura española en la Facultad de Filosofía. Aquello fue para mí algo maravilloso. Para empezar tuve excelentes maestros: don Julio Torri, Agustín Yáñez, Amancio Bolaño e Isla, Julio Jiménez Rueda. Ya por mi cuenta asistía como oyente a las clases de José Gaos y de Eduardo Nicol.

—¿Qué significó para usted la estancia en la Facultad de Filosofía?

—Una revolución. Allí empecé a tratar con personas inteligentes, hablo de maestros y compañeros. Recuerdo que a las clases asistían Emilio

Carballido, Sergio Magaña, Sergio Galindo, Fernando Salmerón, Chucho Arellano, Miguel Guardia, Lolita Castro, Chayo Castellanos, Ramón Xirau. Todos, o casi todos, escribían teatro. Algunos trataron de convencerme para que siguiera por ese camino, pero yo siempre supe que eso no era lo mío. A Carballido, según me dijo alguna vez que leyó unos poemas míos, le habría gustado escribir poesía...

Aparte de eso lo más importante de mi paso por la facultad es que gracias a él dejé de ser un poeta de provincia. En Tuxtla sabían que escribía y todos me saludaban: "Adiós, poeta", "Adiós, vate". En la cantina o en el campo era lo mismo. El problema es que en ese medio lo aceptan a uno sin rigor, sin exigencia y el peligro está en que uno puede llegar a no tenerla consigo mismo.

Cuando entré en la facultad y me puse en contacto con la inteligencia me di cuenta de que tenía que evolucionar, aprender cosas nuevas para no quedarme atrás. Me di cuenta de eso y me rebelé.

—¿Reconoce influencias literarias propias de esa época?

—Al principio tuve influencias muy marcadas, pero ninguna duró más de cuatro o seis meses: de pronto me fascinaba Juan Ramón, pero a los seis meses ya estaba yo deslumbrado con García Lorca o con Pablo Neruda. Ninguna influencia era consciente ni permanente.

—¿Lo influyeron otros escritores mexicanos?

—Los conocía poco. La primera vez que vine a México leí algo de los Contemporáneos. Luego vine a conocer a Nervo y López Velarde, que eran leídos por todo el mundo.

—¿López Velarde modificó o determinó de alguna manera su escritura?

—No. López Velarde siempre me pareció retórico y falso, excepto en dos o tres poemas donde se muestra sencillo, auténtico, gran poeta. Un ejemplo es el poema a Fuensanta.

—¿Acostumbraba reunirse con sus amigos de la facultad, se leían sus trabajos, se criticaban unos a otros?

—Teníamos sesiones semanales en la casa de Efrén Hernández en Parque Lira. Era un sitio bellísimo. Efrén, que era una magnífica persona, en cierta forma nos apadrinó. Una vez por semana íbamos a visitarlo todos los poetas, novelistas, dramaturgos. En su casa conocí a Juan Rulfo, a Pita Amor, a Guadalupe Dueñas, a Juan José Arreola.

—Me gustaría que recordáramos a Rosario Castellanos.

—Nos ayudábamos mucho, más que en el terreno literario en el humano. Me contaba sus desastres amorosos, las consecuencias de su terrible mala suerte. Ella pagó muy caro dedicarse a la literatura. En su tierra era

francamente rechazada por eso. Su muerte todo lo cambió. Ahora cuando paso por Comitán y veo que hay un parque, un centro cultural, una cancha de futbol y una calle que se llaman Rosario Castellanos me da risa. Aquella mujer ingenua, limpia, sencilla, fue víctima de todo el mundo. No pudieron salvarla sus grandes cualidades: su inteligencia, o su infinito sentido del humor o su excelente poesía.

LA PROFUNDIDAD DE LA POESÍA ORIENTAL

—En 1950 publicó usted su primer libro, Horal. ¿Cómo lo juzga desde la perspectiva de estos treinta y cuatro años transcurridos?

—Lo veo con cariño, por su ingenuidad y su frescura. Antes de publicar Horal yo había escrito durante cinco o seis años. En ese tiempo produje una gran cantidad de poemas que destruí porque los juzgué malos.

—No necesito decir que Horal es un libro espléndido. Es raro que ninguno de los maestros, de los poetas consagrados, le haya escrito un prólogo.

—Carlos Pellicer se ofreció a escribírmelo, pero rechacé su generosa oferta. No quería empezar a caminar con muletas, es decir, apoyándome en la celebridad de otro.

—Su rechazo, ¿no implicaba también un punto de vista sobre la poesía de Pellicer?

—En cierta forma... Carlos Pellicer es un gran poeta mexicano, pero no mi maestro. Nunca creí en él de la manera en que creí en Neruda o me apasioné por García Lorca, nunca me fascinó como Miguel Hernández o Vallejo.

—¿A esos últimos, los considera sus grandes maestros?

—No, mis verdaderos maestros han sido Goethe, Shakespeare, Dostoievski, Tagore. Para mí las grandes novelas son grandes poemas; o mejor dicho, los grandes novelistas son también los grandes poetas. Un caso concreto: Rulfo. Creo que la poesía está más allá de la forma de un texto. Una obra de Shakespeare o una novela de Dostoievski me conmueven tanto como el mejor poema.

—¿Y Tagore?

—Me fascina por su serenidad, por su ternura. Él posee un elemento al que yo aspiro: a tener la profundidad de la poesía oriental. Lograrla es mi meta... Hasta el momento la he conseguido en dos o tres ocasiones, cuando mucho, por ejemplo en el canto xiii del poema a Doña Luz.

—¿Bajo cuál de todas esas influencias semestrales escribió su primer libro?

—Nunca he escrito bajo ninguna, más que bajo la influencia que ejerce Dios sobre nosotros cada día. Y aquellos eran días de trabajo, de escritura diaria. Iba a la facultad y de regreso me ponía a escribir hasta muy tarde por la noche. Ahora recuerdo cómo escribí el primer poema de Horal: estaba dormido, de pronto me desperté y como si me lo estuvieran dictando escribí el poema completo: “El mar se mide por olas

/ el cielo por alas / nosotros por lágrimas", y así hasta que llegué al final. Entonces apagué la luz y volví a dormirme, como si nada hubiera pasado.

—¿Qué significó para usted la publicación, la existencia de Horal como libro?

—Publicar es quitarse un lastre, ya lo dije. Pero también es exponerse a que ocurra algo: a partir de ese momento el poeta se convierte en un ser atropellado, fracturado, constantemente violado en su obra. Cada persona que la lee la interpreta y la dice de una manera distinta. ¿Qué puede hacer uno ante eso? Nada, cuando mucho agradecer que alguien esté dispuesto a gastar unos minutos de su vida leyéndolo.

EDMUNDO VALADÉS

(1984)

EDMUNDO VALADÉS, emocionado, me contó su primer fracaso periodístico: “Bajo el estímulo de los escritores que colaboraban en Hoy con don Regino Hernández Llergo tuve deseos de publicar algún trabajo personal. Decidí entrevistar al maestro Isaac Ochoterena, el gran biólogo mexicano de entonces, en sus oficinas de la Casa del Lago, sede en aquella época del Instituto de Biología. Naturalmente comencé mi trabajo describiendo la tarde, la vereda, la belleza del bosque. Pensé que mi texto era muy bueno, pero cuando se lo llevé a don Regino me lo rechazó: ‘Esto no es periodístico. La tarde, los árboles y todo eso no tiene nada que ver con su entrevista’. Don Regino fue claro, aunque no me definió cómo debería escribir un texto periodístico; sin embargo, era absolutamente capaz de reconocerlo. Él no era un hombre afecto a definir las cosas: las hacía. A mí tampoco me gusta andar con definiciones. Como autor o como editor procedo siempre de acuerdo con mi intuición: voy a un texto o trabajo un tema porque me atrapa, me fascina, me obsesiona”.

Cuando empecé a redactar mi entrevista con Edmundo Valadés aquella historia me llenó de dudas: ¿debía renunciar a describir la casita de cuento donde Edmundo Valadés vive con Adriana? Me pregunté también por qué no podía referirme a la biblioteca donde las severas colecciones de libros alternan con máscaras, plantas, fotografías de mujeres desnudas. ¿Por qué no hablar de la tarde que iba cayendo sobre la serranía? O mejor dicho, ¿cómo referirme a todo aquello sin que la entrevista perdiese su esencia periodística? Quizá de una manera: leyendo simplemente en la sombra de las cosas.

Quien mire los estantes, la mesa de trabajo, los papeles, los retratos que acompañan a Valadés —sus dos grandes admiraciones: Marcel Proust y Marilyn Mon- roe— entenderá más hondamente su amor por la belleza, su pasión por los libros, su celo de custodio que ha guardado recuerdos, historias y palabras. Quien penetre en el mundo privado de Edmundo Valadés podrá explicarse mejor —para mejor agradecerla— la generosidad que ha demostrado a lo largo de su carrera literaria y periodística y gracias a la cual hemos tenido un acercamiento a muchos escritores.

UN CUENTO QUE TODOS CUENTAN

El pretexto para entrevistar a Edmundo Valadés fue doble: la reaparición de su revista El Cuento, que ahora inicia su tercera etapa y en 1984 cumple veinte años (o cuarenta y cinco, si se considera que la editó inicialmente en 1939) y el renovado éxito de La muerte tiene permiso en la magnífica serie popular Lecturas Mexicanas. “Pero por favorcito no vaya a preguntarme cómo o cuándo apareció mi revista. De eso he hablado muchísimo, todo el mundo sabe la historia de El Cuento”, me advirtió Valadés.

—Entonces dígame simplemente, ¿con qué objeto editó El Cuento?

—Para tener con quién compartir mis experiencias como lector. Siempre que descubro a un autor se despierta en mí el deseo de difundirlo, de hablar de él, quiero que otros tengan el mismo placer que yo al leerlo. Compartir la experiencia artística es hermoso.

—Ha comenzado la tercera época de El Cuento. Entre 1964 y 1984 el mundo, el país, los temas y sus tratamientos literarios, los escritores y los lectores han cambiado.

—Por fortuna he podido percibir esos cambios. Es notable ver cómo los cuentistas se preocupan cada vez más por reflejar los problemas urbanos, por retener el lenguaje coloquial para expresar de una manera

crítica la soledad, la angustia, el agobio de quienes habitamos en las grandes ciudades. Los lectores también han cambiado: ahora se interesan más por conocer el mundo en el que viven, son más solidarios, están más conscientes.

—A pesar de la crisis, ¿se lee más que antes?

—La cultura, que siempre ha sido una especie de "expresión de segunda", menos importante que otras, ahora preocupa al público. Yo lo he comprobado a través de El Cuento. Como usted comprenderá, cada vez que concluye un sexenio me las he visto negras para sostener la publicación porque entonces salen los funcionarios, dejan en sus puestos amigos que me ayudaban dándome publicidad. Cada vez pienso: "Ahora sí se termina El Cuento". Pero no ocurre así, entre otras cosas porque me apoya la solidaridad de la gente. Hace poco, en la última crisis que pasamos, recibí la carta de un lector de Mexicali: me ofrecía apoyo económico, el pago de una suscripción por cinco años para que yo no tuviera tantos problemas. Otras personas, que conocieron mis problemas económicos, hablaron para ofrecerse a trabajar conmigo gratuitamente.

—Su generosidad de editor ha sido inmensa: gracias a usted nos acercamos a autores extranjeros y a nuevos cuentistas que sin El Cuento serían desconocidos para nosotros.

—Ocurrió una cosa extraordinaria: conforme El Cuento fue dándose a conocer empezaron a llegarme más y más trabajos escritos por jóvenes latinoamericanos. Muchos primeros cuentos han sido publicados en mi revista porque entre otras cosas yo no deseaba publicar sólo a los

consagrados. Al principio mi idea era difundir la cuentística de todo el mundo, pero ahora es inmensa la cantidad de textos latinos que publico.

EL NUEVO AUGE DEL CUENTO

—Todo esto nos lleva a una conclusión: cada día hay más cuentistas y más aficionados al género. ¿A qué lo atribuye?

—Escribir una novela en nuestros países es algo muy difícil, casi imposible: nadie cuenta con el tiempo necesario, con el apoyo económico indispensable para dedicarse a una tarea prolongada durante largo tiempo. La novela exige continuidad, dedicación y mucho tiempo, de que los escritores no disponen. En cambio el cuento tiene muchas ventajas tanto para el escritor como para quien lo lee: el tamaño fundamentalmente. En pocos días se puede escribir un cuento —aunque se piense durante muchos meses— y es posible leerlo en pocos minutos.

—Sin embargo, algunos creen que el cuento es, frente a la novela, un género menor.

—De ninguna manera. El cuento es un género muy difícil, requiere mucha maestría en el uso de los elementos, en la forma en que se narra la historia.

—¿El cuento queda definido únicamente por sus dimensiones?

—Yo soy como don Regino en cuanto a que no soy capaz de definir esas cosas. Ni como lector ni como escritor puedo decirle “un cuento debe de ser de este tamaño o del otro”, “así se escribe un cuento”. Creo que nadie puede hacerlo. Puedo decirle simplemente que el cuento, para serlo, debe tener acción y alejarse de elucubraciones. Para escribir un cuento no hay fórmulas o si las hay deben ser las que cada escritor encuentre.

—¿Cree usted que los mejores cuentistas del mundo siguen siendo ingleses, rusos, norteamericanos y franceses?

—De ninguna manera, ésa es cosa de otro tiempo. En el siglo XIX existieron Poe, Maupassant, Chéjov, Clarín; pero en el siglo XX las mejores expresiones del cuento están en Latinoamérica. Aquí tenemos a Borges, a Guimaraes Rosa, a Cortázar, a Rulfo, para citar sólo algunos. Nadie que quiera ser cuentista debe prescindir de conocerlos.

—A veces los escritores jóvenes se resisten a acercarse a estos autores por miedo a caer bajo su influencia.

—Uno no debe tenerle miedo a las influencias. Son parte de la naturaleza humana: no somos sino hijos de otros, nadie existe por generación espontánea. Qué maravilla que un joven escritor descubra por sí mismo a sus maestros, a sus “influencias”. Creo que ese descubrimiento es precisamente una de las tareas más fascinantes para el joven escritor. Desde luego esperamos que esa influencia le sirva para darle impulso, para enseñarlo a escribir sus propias cosas.

—¿Cómo sitúa el cuento mexicano dentro del panorama latinoamericano?

—Como una producción de primera. Aquí el cuento ha tenido una gran tradición: se anticipó a la novela y la nutrió. Ha tenido algunas épocas de receso. Durante el más reciente auge de la novela —calificado como el boom— parecía que el cuento iba a desaparecer, que nadie iba a continuar las líneas espléndidamente marcadas por Rulfo o por Arreola, para citar sólo dos ejemplos. No fue así. El cuento renació con mayor fuerza, se perfeccionó.

—¿La escritura es mejor?

—No sólo eso: el género, como tal, se precisó más. Esto es algo que pude notar gracias a la inmensa cantidad de colaboraciones que recibo en la revista. Si he publicado mil cuentos imagínese cuántos más habré recibido. La lectura de esos materiales me ha permitido darme cuenta de que antes los escritores no enviaban cuentos propiamente dichos: eran fragmentos de novela que de pronto —quizá presionados por el deseo de publicar o por la imposibilidad de seguir adelante— me enviaban como cuentos. Ahora es distinto, supongo que en gran medida gracias a los talleres literarios, que en su mayoría están dedicados precisamente al cuento. Ahora los jóvenes saben cómo escribir un cuento, dominan la forma de empezar y concluir esa prodigiosa obra literaria que me fascina tanto como lector y desde luego como escritor.

JOSÉ C. VALADÉS Y LA REVISTA HOY

—¿Influyó en su vocación la personalidad de su primo José C. Valadés?

—Desde luego. Yo vine a la capital cuando era muy niño, debo de haber tenido siete años. Vivíamos en las calles de Puebla. Enfrentito vivía doña Inés, la madre de Pepe, que era la oveja negra de la familia. El hecho de que Pepe —según decía la familia, rígida, católica, convencional— anduviera con "mugrosos y con obreros" lo convertía en un subversivo. Esas amistades, sus lecturas, sus actividades eran una violación constante a todas las normas de una familia de clase media.

—¿Recuerda cuál fue su primer contacto personal con José C. Valadés?

—Yo tenía una prima que estaba medio enamorada de él. A veces iba a entregarme cartitas, con súplica de que se las llevara a Pepe. Él tomaba la carta y se iba a sus cosas. Creo que en aquel tiempo formaba parte de las Juventudes Comunistas. Era una especie de ser "maldito" que me fascinaba: alto, con su gran melena. Supongo que por influencia suya me interesé tanto por la literatura, por la historia. A Pepe le debo muchas cosas, entre otras, que años más tarde me hubiera puesto en contacto con quien formó todo el periodismo mexicano: Regino Hernández Llergo.

—Explíqueme la relación entre los tres.

—Don Regino estaba en Los Ángeles, dirigiendo La Opinión. En ese diario se hizo periodista Pepe y supongo que allá también decidió escribir sus libros de historia porque en Los Ángeles vivían muchos generales que habían participado en la Revolución. Pepe estableció contacto con ellos, hizo entrevistas, publicó mucho con don Regino, que por cierto le tenía una admiración ciega. Él me contó que Pepe era un gran orador. Regino volvió a México en 1937 para hacer Hoy. Llamó a Pepe y le dijo: "Ayúdame a encontrar un pistolero que me haga de todo". Mi primo me presentó con don Regino y me dieron el trabajo.

—¿En Hoy publicó usted sus primeros artículos?

—No, y tampoco era articulista. Yo deseaba ser poeta, creía serlo y publiqué —impulsado por el versoli- brismo: nada de rimas y métricas— algunos versitos en México al Día y en la revista Continental. Antes logré publicar algunas cosas en un periódico anticallista dirigido por Diego Arenas Guzmán. Recuerdo que me pagaban quince pesos por colaboración. La verdad es que mis versos no eran buenos y pronto desistí de escribirlos.

—Es difícil entender los errores, sobre todo a esa edad.

—No cuando hay una persona bien intencionada y generosa que se lo explica a uno. En esa época yo era estudiante en la Secundaria 7. Allí Xavier Villaurrutia era mi maestro. Un día me atreví a mostrarle mis versos que estaban, como dije antes, instalados en el versoli- brismo. La verdad es que no tenían pies ni cabeza. Villaurrutia los leyó con

paciencia y me dijo: “Nosotros —los Contemporáneos— hemos transformado la poesía después de haber dominado las formas clásicas para luego proponer otras cosas”. En el momento en que lo escuché me di cuenta de que simplemente yo no era poeta: olvidé los versos.

Catorce años después me encontré a Villaurrutia en un camión. Por esos días yo acababa de ventilar en verso una dificultad con un escritor. Cuando mi antiguo maestro me vio me dijo, como si no hubiera transcurrido ni un instante desde nuestra última conversación: “Leí unos versos suyos. Lo felicito, ha mejorado…”

LOS HÉROES Y LOS BANDIDOS

—Me dijo usted que su familia era católica. ¿Cómo vivió la persecución religiosa?

—De una manera muy intensa. En aquel tiempo se veía en muchas casas la frase de "Viva Cristo Rey", que era una mentada a Calles. Mis padres nos llevaban a las misas que se oficiaban en domicilios particulares. Luego hice mi primera comunión en la Sagrada Familia. Cuando entré de rodillas y con los brazos en cruz pensé: "Dios mío, si de verdad me amas, haz que la iglesia se derrumbe para que yo me muera y pueda verte muy pronto". Los niños de mi generación crecimos con el deseo de ser mártires. De pronto perdí la fe. Me vino una crisis espantosa, me sentí muy solo al quedarme sin mi fe, que me daba un sentimiento de seguridad, que pensé en el suicidio.

—Pero tenía otros valores, otros asideros: los principios morales de su familia, los héroes de que supongo le hablaron en la escuela.

—En realidad había un divorcio entre las cosas de que nos hablaban en la escuela y lo que oíamos en nuestras casas. Mientras que nuestros profesores nos hablaban de los Niños Héroes, de Juárez o de Cuauhtémoc, nuestros padres se pasaban la vida diciendo que éste era un país de bandidos, que no podría salir adelante si no tomaba el poder un hombre como don Porfirio Díaz.

La idea que mis padres tenían de la vida era absolutamente pragmática. Para ellos la cultura, las profesiones liberales, eran cosa de ricos. Nuestras familias de clase media —sin dinero pero con muchas ínfulas— pensaban que la mejor herencia que podían dejar a sus hijos era el adiestramiento para el trabajo. Así que yo realicé los oficios más extraños. Recuerdo que gracias a la influencia de un amigo de la familia me dieron el nombramiento como encargado de la Tesorería del D. F. en Xochimilco. En una palabra, era cobrador. Por setenta pesos al mes debía ir a las chinampas y enseñarles los recibos prediales o boletas a los inditos.

Ahora recuerdo que allá conocí a Jorge Piñó Sando- val. Él ya era figura en El Universal Ilustrado. Allí publicó reportajes interesantísimos, que debían recogerse, sobre Diego, el Cuadrante de la Soledad y todo el México de aquella época.

—¿Piñó Sandoval era también empleado del DDF?

—Supongo que nada más gozaba de una canonjía, porque todos los sábados me lo encontraba en la ventanilla cobrando un sueldo. Cuando lo vi le hablé y lo invité a que fuera a visitar un grupo de amigos, todos interesados en la literatura. Aceptó, fue muy generoso. Naturalmente le hablamos de nuestros trabajos. Yo me referí a mis colaboraciones en El Nacional y las otras publicaciones que le mencioné. Escribía con fervor, con esperanza de ser simplemente “un gran escritor”.

—¿Y de qué autores se nutrió?

—Teníamos ídolos grandísimos. El héroe mayor era López Velarde. Nos fascinaba lo que decía en La suave patria. Contra lo que oíamos en nuestras casas, teníamos fe en el país, pensábamos que México era el coloso del orbe. La lectura de Martín Luis Guzmán nos sacudía de manera tremenda. Cuando leíamos La querella de México, que es uno de los alegatos más terribles contra las corrupciones del país, cuando enfrentábamos su escepticismo profundo, quedábamos divididos, partidos, como todos los mexicanos. Siempre vivimos partidos entre la fe y la esperanza, entre la decepción y el horror. ¿Cómo conciliábamos aquellas dos corrientes que nos marcaban? A veces pensando que alguna vez tendríamos poder para cambiar las cosas, con el entusiasmo que tienen ahora muchos jóvenes aun cuando se conozcan historias de corrupciones como las de Du- razo y tantos otros funcionarios.

Otro gran maestro de mi generación fue Renato Le- duc. Él era un dios al que admirábamos por su manera de ser, de vivir, de presentarles un reto a todos los convencionalismos que habíamos padecido en nuestras casas. Cada palabra obscena, cada gesto displicente de Renato eran una bofetada contra los disimulos y las buenas maneras de nuestra clase.

—¿Cuándo conoció a Renato Leduc?

—Un día que iba por las calles de Edison, donde vivía Henestrosa. En la parte baja de su edificio estaba una cervecería. Entré en ella y vi a un tipo en la barra. Yo iba con Horacio Quiñones. Lo tomé del brazo y le dije con una emoción que no olvido: “Mira, aquel es Renato Leduc”. Por cierto, entonces acababa de llegar de París.

EL CORRIDO DEL NORTE

—La aproximación a los escritores, un mayor conocimiento de la literatura, ¿lo ayudaron a salir de su crisis?

—No. Creo que por eso decidí ausentarme de la ciudad de México. Era una especie de exilio doble porque ya antes lo había tenido al quedarme sin fe en la religión. Perder a Dios es algo muy terrible, por eso condeno a los intolerantes, a los que no saben respetar la fe de los otros, a los que se burlan de la fe ajena.

Salí de la ciudad y me fui a Monterrey con un amigo. Entonces desempeñé trabajos muy raros. Vivían por allá unos rusos vendedores de cosméticos. Fui su abonero: me daban cremas y afeites y yo me iba en bicicleta para vendérselos a las sirvientas. Ellas me adelantaban veinticinco centavos y yo les entregaba sus cremas. A cambio de mi trabajo los rusos —que deben de haber bebido mucho té en sus samovares— me proporcionaban comida, alojamiento y un peso. Luego me contrataron como detective de una tienda. Al fin hasta me salió chamba de maestro.

—Pero usted no estudió para maestro.

—No, pero cuando fui alumno en la Secundaria 7 participé en la Unión de Estudiantes Pro Obrero y Campesino (UEPOC). Quienes éramos sus

miembros hicimos un arreglo con el que era entonces secretario de Educación Pública: decidimos ir a dar clases a las personas que no sabían leer ni escribir, que no habían podido cursar la primaria. Nos pagaban con un abono de tranvía y también con la seguridad de que la SEP iba a reconocer los certificados que diéramos. Fue una labor social verdaderamente maravillosa, que si se retomara ahora, sería muy positiva. Imagínese que gracias a esto las personas muy humildes, los subempleados, los prestadores de servicios, tuvieron acceso al conocimiento.

Como maestro tuve ciertos progresos y llegué a ser director de la escuela Horacio Mann, a la que nosotros —los del turno de la tarde— le cambiábamos el nombre por el de un poeta ruso: Vladimir Mayakowsky. Allí organizábamos recitales, conferencias. Uno de nuestros invitados fue Rafael Ramos Pedrueza, entonces uno de los pocos mexicanos que habían estado en Rusia. Recuerdo que con frecuencia nos decía lleno de emoción: “Yo oí hablar a Trotsky en Moscú”. Gracias a esta experiencia pude dar clases en Matamoros. Allá duré únicamente seis meses.

“EL PRIMERO QUE TOQUE ESO SE MUERE”

—¿Cuándo regresó a la ciudad de México?

—En 1936. Entonces mi padre vivía en una vecindad, así que conocí ese ambiente, el gesto de las porteras que por veinte centavos les abrían la puerta a los trasnochadores y todo eso. En seguida me di cuenta de que la situación económica estaba ruda. Conseguí un puesto de maestro rural. Y conste que eran los tiempos en que desorejaban a los maestros rurales. Me mandaron a Tezontlalpan, en el Estado de México. En cuanto llegué a la escuela vi que estaba llena de confesionarios, que el tabernáculo estaba sobre la mesa, que allí colgaban las ropas de los sacerdotes. Al parecer un temporal había destruido la iglesia y los fieles decidieron guardar los tesoros religiosos en el lugar más seguro: la escuela.

En cuanto vi aquello les dije que la Constitución prohibía esas cosas y ordené: “Mañana sacamos todo esto de aquí”. Como respuesta sólo escuché una voz: “El primero que toque eso se muere...” Lo tomé como advertencia. Luego hablé con el más viejo del pueblo y él simplemente me dijo: “Este lugar es muy aburrido, ningún maestro nos dura. Vete a la capital, consigue una mujer y luego vuelves porque si no, tú tampoco vas a durarnos”. Así abandoné la escuela, así me puse en contacto con don Regino y comencé a hacer mis primeros reportajes.

DON REGINO HERNÁNDEZ LLERGO

—Dijo usted que fue su primo José C. Valadés quien lo relacionó con el director de la revista Hoy.

—Sí, pero yo tuve noticias de que don Regino regresaba a México porque entonces pegaban las páginas de El Nacional —que era un diario magnífico— en las calles de Seminario. Un día me acerqué a leerlo y vi que "Regino Hernández Llergo, director de La Opinión de Los Ángeles, fundará en México la revista Hoy". Como Regino se alojó entonces en la casa de Pepe, él le habló de mí, me recomendó y me convertí en su "pistolero".

—¿En qué consistían sus deberes de "pistolero"?

—En hacer de todo: desde ir a comprar los refrescos hasta acompañar al director a la redacción o recoger las colaboraciones de los escritores. Me encantaba, por ejemplo, ir a la casa de don Nemesio García Naranjo. Estaba en la calle de Berlín y cuando tenía tiempo se paseaba de un lado a otro, contándome cosas. Yo permanecía embelesado. También iba a la casa de Genaro Estrada, encargado de hacer la crítica bibliográfica. Siempre le llevaba los libros que recibía en la revista. Él tomaba el altero y los tomos que no le interesaban me los pasaba.

—¿Ése fue el comienzo de su biblioteca?

—No. Siempre compré libros. Recuerdo que uno de mis logros de bibliófilo fue convencer al dueño de una librería para que me permitiera ir comprando cada semana uno de los veintitrés tomos de Las mil y una noches que publicó editorial Prometeo. Allí lo tengo, junto a la edición facsimilar de la Revista de Occidente que me obsequió Eulalio Ferrer. Esos veintitrés volúmenes son algunas de las cosas que más he amado en mi vida.

—Quisiera que concluyéramos la entrevista con un retrato hablado de Regino Hernández Llergo.

—Me parece justo porque no hay periodista que no le deba algo a don Regino. Todos —desde el propio José Pagés Llergo, Spota, Blanco Moheno, Novo y muchos otros— le debemos grandes enseñanzas a ese que para mí fue un periodista magníficamente dotado, capaz, completo. Si don Regino sabía algo era ser un buen director. No tenía fórmula: era simplemente un intuitivo infalible. Él nunca prefería unas secciones a otras. Para él cada página, cada línea de Hoy, eran importantísimas. Le parecerá raro lo que voy a decirle pero una de las cosas más importantes que hizo por el gremio fue subir los sueldos.

Cuando llegó aquí preguntó: "¿Quién es el escritor más prestigiado?" Cuando supo que era José Vasconcelos lo mandó llamar para que colaborara como edito- rialista y en vez de pagarle quince pesos por trabajo —como se usaba entonces— le dio ciento cincuenta. Así fue como don Regino se hizo de un equipo extraordinario cuya importancia radica sobre todo en que era representante de todas la opiniones.

Antes de que don Regino conciliara todas las corrientes en su revista la prensa estaba muy dividida: la de izquierda tenía limitadas oportunidades de conocerse. Aparecía en El Machete y ya. La derecha —magníficamente representada por don Nemesio y Vasconcelos— podía encontrarse en los grandes diarios. Y yo creo que en la conciliación de todas las corrientes, en la tolerancia de todos los criterios, estuvo el gran éxito de Hoy. Uno abría la revista y se encontraba que frente a un artículo de Luis Cabrera había otro de Narciso Bassols, frente a Vasconcelos estaba José C. Valadés...

—Y estimulado por estas grandes figuras usted decidió presentar su propio trabajo: aquella entrevista con don Isaac Ochoterena.

—Conste que otras colaboraciones sí me las publicaron. A partir de que entregué mi reportaje sobre Bar- berán y Collar logré hacerme un sitio. Desde entonces he trabajado en las redacciones de los periódicos, padeciendo esa tristeza que se siente de saber que nadie reconoce los méritos del trabajo no firmado, del esfuerzo que se invierte en que los escritos de "las grandes firmas" aparezcan bien colocados, bien hechos.

Sí, desde entonces trabajé en todas las secciones, menos en deportes y nota roja. Hice en Novedades, adonde entré en los cincuenta, la sección de sociales cuando empezaba a descollar Elenita Poniatowska, Barrios Gómez hacía su "Ensalada Popoff", Rosario Sansores escribía "Rutas de emoción". He hecho páginas editoriales y culturales —esto últimamente en el periódico Excélsior— y sé una cosa: la censura existe, avanza, se manifiesta; y por otra parte, ninguna página de diario tiene sentido o valor si no la asiste algo más importante que el estilo: la libertad.

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN [II]

(1986)

¿DÓNDE NACIÓ El río? ¿En el Volcán de Agua? ¿En las entrañas de Antigua, "que huele a humedad, a telaraña, a fantasma, a cúpula dormida"? ¿En la memoria cruel o en el olvido de todos los olvidos? Nadie lo sabe, ni siquiera su autor, Luis Cardoza y Aragón. Tal vez El río brotó en el sitio donde comenzó a urdirse el destino de un hombre "que tuvo la extravagancia de nacer en Guatemala y para quien la literatura es una vocación ineludible, una suerte de castigo, una fatalidad maravillosa. Es algo que te brota de todas partes y termina en la punta de tus dedos, es algo que llevas y no puedes quitarte jamás: es tu sombra".

El río comenzó a entrar en su cauce final en 1980. "Fue más o menos entonces cuando empecé a escribirlo, pero no con el propósito de hacer un libro, sino con el de ordenar un poco una serie de experiencias que se mezclan, sobre todo con imaginaciones y olvidos."

Luis Cardoza y Aragón —magnífico poeta, ensayista, crítico de arte— emprendió este viaje "de la vejez a la juventud" desde su propio nacimiento. Comenzó a bogar por sus aguas, a dejarse llevar por la corriente con el solo propósito de "escribir lo vivido y de vivir lo escrito" y "más que para rescatar el pasado, para darle porvenir". Misterioso, inexorable, mezcla de experiencias e imaginaciones, El río comprende todos los géneros, deambula de una época a otra, juega con

un minutero que no existe “porque el tiempo es una simple invención del hombre”, y fiel a su destino desemboca en el mar, “que es el olvido”.

Vivido, imaginado, dicho, El río al fin está escrito. Encauzado por las exigencias del formato, sometido a los requerimientos del precioso volumen que imprimió el Fondo de Cultura Económica, la corriente se transformó en una infinidad de signos que desembocan en otro mar: el de los posibles lectores y lectoras. “Pero el hecho de que el libro esté impreso no quiere decir que El río, mi río, esté quieto. Al contrario: sigue manando desde sus orígenes, sigue fluyendo, sigue arrastrándome” — dice Luis Cardoza y Aragón mientras que en sus ojos de pájaro brillan los reflejos de la lluvia, de ríos misteriosos y secretos que alimentan el suyo, eterno y cristalino.

Dividida en cinco partes (¿Ayer?, Ciudad natal, París, México, Dura patria, Mar), El río está dedicado a Lya Kostakowsky: “Lo dediqué así en recuerdo del inicio de unos amores que fueron definitivos”.

Como en otras ocasiones en que he tenido oportunidad de entrevistar a Luis Cardoza y Aragón, nos acompaña Lya. Al verla tan quieta y silenciosa recuerdo las líneas que Luis le dedicó en alguna parte de su libro: “Oigo la voz de Lya. Su sonrisa morena rige mi vida y circula en mi sangre”. Se las menciono y le pido que intente explicarme cómo nació este libro extraordinario en el que ella está presente, viva y firme al otro lado de la “soledad del artista, terrible soledad acrisolada”. Sonríe con cierta timidez: “No lo sé. Una, como esposa de escritor, comparte las alegrías y dificultades del work in progress. Por otra parte, he vivido con Luis en esta casa la mayor parte de mi vida. Digamos que en alguno de sus rincones brotó un pequeño hilo de agua. Ese hili- to se transformó en arroyo, luego en río. Es todo lo que sé...”

NO MORIRÁN DEL TODO

En el jardín, la jacaranda y el cafeto parecen sostener la noche de Coyoacán, olorosa a tierra húmeda y a madera. En el estudio de Luis Cardoza —alejado del mundo o comunicado con él mediante diecisiete escalones de piedra— están los cuadros, los libros, los objetos que desde hace muchos años habitan la intimidad del escritor. Es Luis quien empieza a hablar.

—Tuve un día muy interesante. Recibí de Paule The- venin, la editora de las Obras completas de Antonin Artaud, esta maravillosa edición de Gallimard: Dessins et Portraits. Cuando veo un libro de arte tan bello y de tanta calidad me doy cuenta de que en materia de impresión pertenecemos realmente al tercer mundo. Aparte de que tuve la oportunidad de ver una entrevista que la televisión francesa me filmó con el doctor Ferdier, uno de los médicos de Artaud. Tú sabes que mucha gente lo atacó por el tratamiento de electroshocks que le dio a Antonin en el sanatorio de Rodez, donde estuvo internado durante la guerra. Hoy vi ese documental. Ferdier se puso en contacto conmigo porque le interesaba conocer cómo habían sido las experiencias de Artaud durante los años que vivió en México.

—Tú lo conociste prácticamente desde el momento en que Artaud llegó aquí.

—Sí, yo he hablado mucho de eso. Antonin vino a México a principios de 1936 y se marchó en octubre de ese mismo año. Al segundo día de su

llegada nos encontramos en el Café de París, que entonces estaba en la calle de Gante... ¿Sabes cuánto tiempo hace de eso? Cincuenta años. Medio siglo.... y sin embargo, seguimos viéndonos constantemente.

—Es una bella coincidencia que hayas recibido el libro y visto el documental sobre Artaud en estos días, cuando acaba de aparecer El río, libro en que él está más que presente. Esta coincidencia parece algo mágico o un acto de fidelidad amistosa. ¿Cuáles otros de tus amigos muertos te gustaría que te acompañaran en este momento de tu vida?

—Es difícil decirlo porque son muchos los amigos muy queridos ya muertos. Pero tal vez me gustaría que estuviesen aquí Jorge Cuesta, José Clemente Orozco, Agustín Lazo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, Julio Castellanos... Pero no, no quiero seguir hablando más de muertos. Ellos no lo están, entre otras cosas porque nunca se han ido de mi memoria. En la medida en que constantemente los recuerdo, viven para mí. Ellos son parte de mi vida. Lo son de una manera más importante que los libros. Yo quiero mucho a mis clásicos, pero lo vital me representa una importancia única.

—¿Qué son para ti los libros, como objetos?

—Seres vivos. Pero mis amigos muertos están animados de una vida más intensa que las letras vivas que encuentro, que me abrazan desde las páginas escritas por mis contemporáneos: Homero, John Donne, Calderón de la Barca... Puedo hablar también de autores más recientes: Rimbaud y Baudelaire.

PÁJAROS CON RAÍCES, ÁRBOLES CON ALAS

—Sería bueno agregar a Verlaine.

—Claro que sí, desde luego. No sé por qué en algunos tontos hay la tendencia de olvidarlo. Alguien dijo: "Su vida fue un desastre, su obra un portento". No es verdad. En él todo fue grandioso. En El río cuento cómo lo encontraron muerto en un hotelucho de la Rue Descartes. Creo que esa escena simboliza y comprende toda su vida. ¿Recuerdas cómo lo encontraron? Junto a una botella de vino tinto ordinario y un libro de Racine.

—Si alguien se hubiera propuesto construir el "escenario para la muerte de Verlaine" no lo hubiera hecho mejor. Creo que en la vida hay más elementos literarios de los que imaginamos. En tu libro mencionas precisamente lo extraordinario que hay en lo común. Hay vidas mucho más literarias que la literatura misma, la tuya tal vez.

—No lo sé. He andado mi vida con un pie en el aire y otro en el agua, flotando siempre. Quizá por eso siento que los pájaros tienen raíces y estoy seguro de que los árboles poseen alas. Yo soy un árbol-pájaro. Eso ha sido mi vida: raíces y alas.

—En alguna parte confiesas que "no hice mi vida de los libros y menos quise hacer un libro de mi vida".

—Tal vez lo he dicho, pero no puedo decirte cómo fue mi vida. La viví y no sé si la recuerdo, la inventé o qué pasó...

“NUESTRAS VIDAS SON LOS RÍOS...”

—Pero el caso es que escribiste El río.

—No es mi vida. En El río hay reflejos, sobre todo de otros seres y de mi tiempo.

—Pero en El río existe un “yo”.

—Obligadamente hay un “yo” que reconozco polifónico, un Narciso de mierda, confeso o no, pero que de todas maneras se puso a escribir páginas de recuerdos.

—¿Cómo defines este libro, dentro de qué género lo colocas?

—Yo no pensé jamás en escribir un libro, y menos algo que fuera memorias, autorretrato, autobiografía o como quieras llamar a un texto de naturaleza semejante al mío. Empecé haciendo apuntes por los años ochenta, o quizás un poco antes. Era un pequeño manar de agua, de memoria, de invención, de sueño y de olvido. Este manar fue creciendo sin que yo lo orientara. Tampoco lo estimulé para crecer. Sólo, naturalmente de la misma manera que había surgido, al tiempo que se volvió hilo de agua y se fue entretejiendo hasta formar un pequeño

arroyo. El arroyo corría sin dirección, caprichosamente, sin cronología ni propósito definido.

—¿Comenzaste a ordenar esos recuerdos e imaginaciones para satisfacer una necesidad, una voluntad de memoria?

—No existió ni voluntad ni necesidad de memoria. El río fue surgiendo. Yo simplemente escuchaba su cantar, las cuartillas aumentaban y entonces quise ver si podía darle un orden. El río no lo tiene preciso, aunque cuando vi reunidas mil cuartillas hice todo el propósito de organizar el material.

—¿Cómo escribiste tu primer original?

—A máquina. El río tuvo al principio un sonido metálico.

—¿A qué mar va tu río? Hablas de un mar, que es el olvido. Pero me parece contradictorio porque la escritura es memoria.

—No confundas: el mar es el olvido, el río es una memoria. Y aquí recuerdo a Heródoto y a Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir; / allí van los señoríos / derechos a se acabar y consumir...” ¿No son versos magníficos?

AUSENCIA Y PRESENCIA

—Para un lector que encuentra tantas páginas líricas, tantos magníficos pasajes descriptivos, tantos intentos ensayísticos, resulta muy difícil precisar a qué género pertenece El río. Tú, ¿en cuál lo ubicas?

—El río no encaja en ningún género literario. Pertenece a algún sistema onírico o a algún sistema que carece de todo sistema. Los géneros literarios fueron rotos por mí desde mi segundo libro. No creo en ellos.

—En El río mezclas realidades e imaginaciones, lo lírico con lo evocativo o lo meramente narrativo. Así afirmas tu rebeldía, tu decisión de ser completamente libre en la escritura, fugarte de la realidad.

—Para mí siempre ha sido muy difícil ser realista. Es más: ignoro lo que ser realista significa. No sé qué es la realidad. La primera parte de mi libro interroga al ayer. Y es que no sé si realmente viví lo que en él narro. Ahora mismo, mientras respondo a tus preguntas, ignoro si estoy vivo. Yo creo que todo es invención: el mundo, nosotros, nuestros sueños. Todo.

—Si todo es invención debe existir alguien que invente. En El río tu "yo" resulta completamente real, cumple su función, al menos de ordenador.

—Sí, pero por encima de ese "yo" existe algo más. El río está hecho por los otros, que se resumen en el demonio, el amor y la muerte. Yo no quise inventar ni decir nada. Yo sólo deseaba escribir para mí. ¿Por qué? Simplemente porque no puedo dejar de hacerlo, porque eso representa para mí la experiencia suprema.

EL PLACER DEL TEXTO

—Más allá del horror a la página en blanco, a la que tú alguna vez te referiste, está el placer de escribir. ¿Cómo describes esa experiencia?

—Es la dicha de un combate en que uno siempre sale derrotado. Se lanza al combate a sabiendas de que nunca saldrá vencedor frente al enemigo: las palabras.

—¿Te sientes realmente derrotado?

—Sí, porque nunca he logrado decir lo que deseaba. Siento que mi escritura va siempre atrás de mi propósito. Creo que si yo hubiese escrito la Iliada me sentiría igual. Lo que me disgusta es la distancia entre lo que sueño en escribir y lo que escribo. En la noche, con un pie en el sueño, imagino maravillas. Voy tras ellas. Tomo mi cuaderno y anoto mis pensamientos, las ideas que me vienen acerca de algún tema en el que esté trabajando, esbozo un poema... Después, en la mañana, ya en mi mesa —la mesa donde navego— descubro que lo imaginado entre el sueño y los narcóticos carece de valor. Entonces siento rabia contra mí.

—Tus ideas se desmoronan al convertirse en palabras.

—Sí, porque yo siento que no he logrado darle al idioma el vuelo que necesita lo que siento en abstracto. El combate de que te hablé se da entre las palabras y yo. Es un combate amoroso, pero a muerte, como el de la mantis religiosa.

—La única venganza posible contra tus vencedoras sería el silencio.

—Aunque el silencio también habla. El silencio es sonoro. Muchos de los seres que callan lo hacen por impotencia. No me creo para nada un superdotado. Me considero simplemente un hombre que escribe para sí y más que para publicar, para fijar algunos relámpagos.

—¿Imaginas cuántas palabras sabes?

—Nunca lo he pensado, pero supongo que lo primero que aprendí relacionado con el lenguaje fue a berrear: bah, ma...

—¿Hubo una primera palabra que te llevara a la literatura?

—No, porque no hay ninguna palabra que abarque el cosmos. Las únicas palabras absolutas están desgastadas por el mal uso que hemos hecho de ellas: Dios, Infinito, Libertad, Amor, Muerte. Todas son una misma. Yo quisiera dejar en mi vida sólo esa palabra, una sola, pero capaz de abarcar los horizontes sin límites que están más allá de ellas. Todas ellas tienen alas y raíces. Las tienen, lo creo firmemente y no me extraña

porque yo mismo soy un árbol que vuela y a veces también un árbol que da flores y frutos.

—¿Con qué árbol te identificas?

—Con la ceiba, que es el árbol de los mayas, de mi pueblo.

—Creo que un triunfo absoluto sobre tus enemigas es la existencia de El río. Lo viviste, lo imaginaste y al fin —pese a tu idea de que acabarías por ser vencido— lo escribiste. Ahora es algo tangible, real: tiene cierto número de páginas, de palabras, supongo que una inevitable dosis de erratas. ¿Te angustia haber terminado ese libro? ¿Te gustaría comenzar su escritura de nuevo?

—Para nada. Hay muchas cosas que no he podido contar en ese volumen, cosas de orden político. Las callé porque aun ahora podrían comprometer la vida de algunos amigos, que viven en mi tierra. Estoy en permanente contacto con ella, con Guatemala. La siento siempre como mi patria, aun cuando casi toda mi vida haya estado exiliado de ella.

—No sé si al terminar tu libro te sentiste también exiliado.

—Para nada. El punto final no me aniquila. Voy a empezar a escribir de nuevo algo que podrían ser los afluentes del río.

AUTOCENSURA

—Me dices que evitaste abordar ciertos temas políticos. No sé si omitiste otros que te hicieran sentir cohibido.

—Nunca me sentí inhibido al escribir, pero sí limitado. Mis límites eran mis propias capacidades para el manejo del idioma. En El río encontrarás más de una vez a la mosca luchando contra la transparencia de un cristal. La mosca no se explica por qué no puede cruzarlo, aun cuando al otro lado de ese cristal estén el jardín, las mariposas, los pájaros, las flores. Todo está allí, al alcance de su vuelo, pero el caso es que la mosca no puede traspasar la transparencia.

Yo sigo siendo esa mosca. En El río intenté ir más allá de esa transparencia que me impedía gozar del azul, de las flores, de las muchachas pasando frente a mí. Con esta imagen quiero simbolizar el problema de la escritura. Nadie, ni siquiera los poetas, han logrado traspasar el vidrio... o por lo menos ninguno ha tenido la impresión de haberlo hecho.

La locura de Artaud, de quien hemos hablado, fue la de la mosca estrellándose contra el vidrio. Pero es curioso que Hölderlin, cuando estuvo más demente a juicio de sus médicos, fue cuando escribió en cuartetas medidas y rimadas.

VEINTE RATONES Y UN GATO

—En todos los momentos de tu vida, en toda tu actividad, tarde o temprano se juntan los dos temas fundamentales de tu existencia: la literatura y la política. ¿Hay uno que pese más que el otro?

—Yo soy un árbol, tengo tronco y ramas. Mi tronco está hecho de mis ideas poéticas y políticas, de mis lecturas, de mis amores, de haber vivido mi niñez en Guatemala. La misma savia alimenta todas mis ramas. Escribo, lo afirmo con certeza pero no puedo decir que soy un político. Soy simplemente un hombre que siente muy hondamente la vida y la lucha de su pueblo heroico. Mi admiración va dirigida, de una manera indecible, para los indígenas de Guatemala que empuñan las armas porque tienen plena conciencia de que ellos son la mitad más entrañable, más verdadera de esa patria, de mi primera patria.

—Esos indígenas, ¿te leen?

—Que mi pueblo indígena me lea o no carece de importancia para mí o para ellos. Al fin de cuentas saben que existo, me visitan, me manifiestan de mil maneras su cariño. Están conmigo. Los siento a mi mesa y luego estoy con ellos en sus ranchos, siento sus duelos, siembro su maíz: estoy con ellos en su vida y en su muerte. Lo saben. Frente a esa relación, que puede darse o no con palabras, la literatura es absolutamente secundaria.

Mi pueblo está conmigo y está en mí. Siempre pienso en él. Ahora, mientras estamos conversando aquí, en mi ciudad natal están reunidos los representantes de la OEA. Hablarán de la deuda externa, de Centroamérica —principalmente de Nicaragua y El Salvador—, de las Malvinas.

—¿Qué es para ti la OEA?

—La concibo exactamente como la definió un hombre de gran talento, Narciso Bassols: "Veinte ratones y un gato". Otros la llaman "el ministerio de las colonias". Hace poco pasó por México su presidente actual, que por cierto no se atrevió a opinar cuando le preguntaron qué pensaba sobre el fallo de la Corte Internacional de Justicia de La Haya en relación a la ayuda criminal del presidente Reagan a los mercenarios que asesinan y estorban el desarrollo del pueblo nicaragüense.

LA VOZ GAMADA DE REAGAN

—El mismo pueblo norteamericano ha dado un voto en contra de la línea política del presidente Reagan.

—Sin las estructuras de la sociedad norteamericana —Congreso, prensa, partidos políticos, radio, televisión, opinión pública— y sin la presión internacional, el presidente Reagan se habría manifestado de una manera cabal como un Hitler. Debemos darnos cuenta de que por fortuna en los Estados Unidos existe en las grandes universidades, en las iglesias, entre el pueblo norteamericano, una opinión que no puede ser uniformada al extremo de que la voz gamada de Reagan se convierta en hechos. La invasión a la pequeña isla de Granada fue verdaderamente atroz, ridícula, trágica.

—¿A todo esto se referirán los afluentes de El río?

—Si escribo más páginas sobre la corriente del río me ocuparé de aportar algunos episodios contemporáneos, como la lucha de Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Esos tres pueblos están combatiendo por lo que Martí llamó "la guerra necesaria", la lucha por la segunda independencia. Nuestras luchas centroamericanas tienen tres orígenes indiscutibles de tan evidentes: el primero es la lucha anticolonial, el segundo es por los más elementales derechos humanos y el punto de esta lucha de los pueblos centroamericanos —y diría que también de la resistencia de México frente a los Estados Unidos de Reagan— es la lucha

por acabar con la inmensa miseria masiva de nuestros pueblos. Yo creo en esa lucha y la sigo a mi manera, con mis armas.

LAS PALABRAS COMO ARMAS

—Las palabras, ¿pueden convertirse en armas?

—Las palabras son armas poderosísimas, y la prueba es que la mayor parte de mi vida la he pasado en el exilio.

—Las palabras son también algo más: la tierra firme. Ellas son los elementos de que está hecho el idioma.

—El idioma es algo más que tierra firme: es la patria de todos los pueblos que hablan el español. Nuestro idioma, por fortuna, es nuestra patria común. Para quienes son creyentes, también podría ser una patria común la religión.

—¿Quiénes son tus dioses?

—Mis abuelos, los indígenas guatemaltecos. Para mí, el fenómeno cultural de Guatemala más importante en muchos, muchos años, es la toma de conciencia de los indígenas respecto a su condición de seres pensantes, de seres humanos. Si tú recuerdas, los conquistadores españoles, para oprimirlos, para bestializarlos, pretendían que los indígenas no eran seres humanos. Allí está el padre Las Casas defendiendo a los indios, abogando por ellos, afirmando que eran seres

con la misma conciencia de ser hombres que los cristianos. Imagínate que los indios fueron reconocidos como hombres con conciencia, como seres iguales a los conquistadores, en 1535 o 1536, por el papa Paulo III.

Pero mira, en estos momentos quiero poner la atención de la manera más férvida en lo que está pasando en Nicaragua. Debemos tener conciencia clara y profunda de que los nicaragüenses están combatiendo no sólo por su soberanía, sino por la de cada uno de nuestros pueblos.

—Creo que en ese sentido nuestra política exterior es ejemplar.

—Es cierto. Esta conciencia existe en México, pero no en la forma radical en que debe existir. En recientes elecciones, el pueblo norteamericano se ha dado cuenta de la política terrorista que aplica el presidente Reagan, quien ha llegado al extremo de violar los más elementales principios del derecho internacional: se ha burlado de la Corte Internacional de La Haya y no ha querido asumir su responsabilidad ante este tribunal, que es la máxima expresión del derecho de los pueblos. También ha violado los principios del derecho internacional respetado por todas las naciones en muchos otros terrenos.

No hablaré de la experiencia de México. Sin embargo, quiero aclarar que las evidentes presiones sobre este país se deben a que esta tierra mía —que es México— maneja principios de gran claridad, equidad y justicia. A esto precisamente se debe que la política exterior de México sea tan fuerte, y tan temida por Reagan.

—Consideras a México tu otra patria. Nosotros te miramos —con verdadero orgullo y cariño— como uno más de los nuestros.

—Pero no olvido nunca a Guatemala. Su futuro es claro. Su resistencia es semejante a la que ofrecen Cuba, Nicaragua, el propio México. La resistencia de Guatemala es representativa de la que ofrece todo el continente frente a esa nueva forma de imperialismo que los Estados Unidos ejercen, o pretenden ejercer, a través del dinero. Pienso sinceramente que la deuda externa es, para nuestros países, tan mala o peor que un desembarco de marines, para nuestros países, que anhelan la paz, que están en paz.

ARTE E IDEOLOGÍA

—Siempre atento a los acontecimientos, siempre fiel a tu pueblo, expresas tu solidaridad a través de la mejor de tus armas: la literatura. Las palabras que luchan son también las palabras de tu memoria.

—Yo no elegí escribir. Casi diría que la literatura me escogió a mí para disparatar. En París, de muchacho, donde empecé o continué mis trabajos de niño y adolescente, me metí en los libros de poesía, me acerqué a otros idiomas. Viajé mucho, vi muchas cosas. Así fue ordenándose mi desordenada vida, que también fue estudiosa. Muy estudiosa de la literatura... Aunque la verdad es que esa palabra, literatura, no me gusta.

—¿Por algún motivo en especial?

—La siento peyorativa. Cuando hablo de mi trabajo prefiero decir que me dediqué a las letras. Este término es más entrañable, expresa algo inevitable, más decisivo. La palabra "literatura" me da idea de algo burocrático.

—¿Hay otros términos que te desagraden, que no te gusten?

—No, todas las palabras me gustan, todas son maravillosas. Cuando alguna me disgusta no es por ella misma, sino por la forma en que es empleada. A fin de cuentas yo creo que el gran problema no son las palabras que están o a las que necesitamos substituir, sino las que no encontramos.

—¿Dónde están escondidas?

—Las palabras que no encontramos están del otro lado del vidrio, del otro lado de la transparencia. Nosotros nos damos de cabezazos para encontrar un punto vulnerable en el vidrio a través del cual podamos entrar en el edén.

—Me dijiste que quienes pretenden realizar tal cosa muchas veces, lejos de encontrar el edén, hallan la locura.

—Esto es algo terrible, me refiero a la disyuntiva de la escritura: o nos quedamos de este lado de la transparencia o intentamos penetrarla y correr el riesgo de que nos ocurra lo mismo que a Hölderlin o a Artaud...

—La conciencia de ese peligro ilumina, vale la pena, hace imposible la rutina o el aburrimiento.

—Nunca he tenido tiempo para el aburrimiento. La imaginación impide que la vida —todo lo que concierne a ella— se vuelva cotidiana. No, no conozco ni el tedio ni el aburrimiento. Cada día que despierto descubro

el mundo; cada día que despierto veo a Lya por primera vez; cada día que despierto y tomo a Virgilio o a Dante siento que nunca antes los había leído.

—¿Nunca habrá nada definitivo para ti?

—No. Ni la muerte. Mi muerte no es definitiva, siempre será probable y no la temo.

—¿Te atreverías a mirarla?

—La miro ahora, te estoy dictando mi epitafio como si fuera un madrigal. En México la flor de la muerte es el cempasúchil. Pero yo a ti te ofrezco, para mencionar a la muerte y celebrarla, un ramo de azahares: flores blancas que simbolizan el amor, las nupcias, la pureza.

CARLOS MONSIVÁIS

(1986)

EL RASGO CARACTERÍSTICO de la sala-biblioteca donde me recibe Carlos Monsiváis es precisamente no tener ninguno en especial, por lo menos en apariencia. Todo lo abarcan los estantes donde los libros, la mayoría cubiertos con forros de plástico, están en este orden que semeja una forma especial de caos para quien no sea su cuidador o bibliotecario. Al volverme encuentro en el mismo espacio Los raros de Rubén Darío, The Art of Walt Disney, Borges el memorioso y la colección encuadernada de The New York Review of Books.

Supongo que en algún sitio aparte —donde su autor pueda tocarlos, corregirlos, colocarles marcas en clave para futuras ediciones— estarán los libros que Carlos Monsiváis ha escrito: desde Días de guardar hasta Lo que el viento a Juárez, su último ensayo en torno a la obra de Francisco Toledo.

En un ángulo figuran los cuadros que forman su íntima galería; "Ése es un Carlos Mérida, aquel es un Soriano. Éste es un dibujo de Ricardo Martínez autografiado por Juan (Rulfo). Aquí tengo dos Ruelas, un Leopoldo Méndez, un Montenegro, un Tamayo". Separado, con la dedicatoria apenas visible, está un Toledo: "Para Carlos".

Frente a Garfield y 19 de Septiembre —el nuevo gato en quien Monsiváis vierte su ternura— fijamos las condiciones de una entrevista postergada muchos años. Años de amistad que me enorgullece y a la que debo grandes enseñanzas. Carlos me asegura que "no hay ningún tema que no puedas abordar conmigo, pero preferiría que no me pidieras juicios sobre personas concretas... Claro que finalmente uno tiene que formularlos, pero en el caso de esta entrevista necesitaría más tiempo para reflexionar. Fuera de eso podemos hablar de todo lo que quieras".

Sentado frente a mí, Carlos medita, se ordena el cabello. Su actitud me descubre un aspecto que no le conocía: la serenidad. Ni irónico, ni agudo, ni desdeñoso, espera mis preguntas.

LOS CONTEMPORÁNEOS Y LA MODERNIDAD

—Acabas de recibir el premio Jorge Cuesta que el gobierno de Veracruz te concedió como reconocimiento a tus magníficos ensayos en torno al grupo de los Contemporáneos. Me gustaría que hicieras un resumen de lo que significan en la literatura mexicana.

—A la generación de los Contemporáneos se le debe un espíritu de rigor en una literatura que tendía a la grandilocuencia y al tono declamatorio: se le debe un ejercicio crítico en un medio profundamente antiintelectual y, sobre todo, se le deben obras poéticas de inmensa calidad. No digo que antes de ellos no hubiera habido escritores de enorme exigencia literaria e intelectual. Baste mencionar a Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Alfonso Reyes... Lo distintivo del grupo es que presenta su poesía, su prosa, su ensayo crítico como formas de una sensibilidad moderna.

—¿Qué determina esa modernidad?

—En el caso de los Contemporáneos y de la cultura mexicana, la sensibilidad moderna era una cultura urbana, un rechazo del nacionalismo cultural, una búsqueda de la literatura que no le concedía todo a sus lectores y que les exigía esfuerzo y un aceptar zonas de oscuridad. Un gusto por la tecnología —que aparece en Salvador Novo— o por el paisaje, entendido como aventura sensorial —el ejemplo está en Carlos Pellicer— o por las sensaciones como lo opuesto a las emociones tradicionales —actitud que ejemplifica Xavier Villaurrutia.

—Cuando señalas las características y aportaciones de los Contemporáneos tengo la impresión de que en cierta forma estás definiendo tu propio trabajo.

—Es incidental. Claro que a todos nos gustaría representar críticamente formas de la sensibilidad moderna —que ahora es posmoderna—; equiparar de alguna manera nuestra experiencia a la que debieron experimentar aquellos jóvenes en el momento de descubrir la cultura universal. Al lado de una sangrienta lucha civil vieron una revolución cultural —iniciada por José Vasconcelos y Diego Rivera en la búsqueda de nuevas formas— que correspondiera a las presiones del momento. Nos tocó un México cada vez más entregado al culto de la modernidad. Éste es el valor social dominante.

—¿Te preocupa el concepto de modernidad?

—Como a todos. Supongo que en los sesenta me preocupó obsesivamente y me volví, con toda la implicación autocrítica, un fanático de la modernidad. Pensaba que todo lo importante tenía que ser por fuerza novedoso. Supongo que era el momento en que se aceptaba en forma muy indiscriminada y muy colonizada la idea de la modernidad como la salida natural para una cultura tan agobiada por el antiintelectualismo y las cosas del país. Creo que después de esa etapa mi relación con la modernidad ha sido más civilizada.

—¿Todo intento de modernidad llega necesariamente del exterior?

—Creo que eso se piensa en todas partes. A los Estados Unidos la idea de modernidad les llegó de Francia y a Francia le llegó de los Estados Unidos.

LAS INFLUENCIAS HISPANOAMERICANAS

—Pero estás hablando de dos países que pertenecen al "primer mundo". En nuestro "tercer mundo" nos sentimos modernos en cuanto adoptamos cualquier corriente que venga de Europa o de los Estados Unidos. ¿Piensas que el fenómeno puede ocurrir a la inversa?, ¿que esos países adopten una proposición nuestra?

—Esto no podemos saberlo, pero las cosas están cambiando. Es un proceso que se inicia cuando ves lo mucho que Borges ha enriquecido a la cultura internacional y de qué modo sus ideas sobre la ficción o sobre la relación entre fantasía y realidad son determinantes en este momento. Entonces te das cuenta de que la relación de hegemonía ya no es tan absoluta.

Cuando murió Rubén Darío, en Francia se desdeñó la noticia. Ahora la muerte de Borges es un asunto que ha provocado condolencias de muchos jefes de Estado. ¿Qué se puede decir de la influencia de García Márquez sobre los narradores europeos y norteamericanos? ¿Qué puede opinarse sobre el modo en que se está leyendo a Vargas Llosa en los Estados Unidos? Quien inicia esta reconversión, desde luego, es Neruda. Y la presencia de Paz, no sólo como poeta sino como pensador, en muy diversas partes del mundo, es muy significativa. Es difícil encontrar un libro sobre pensamiento contemporáneo que no cite a Octavio Paz.

—La poesía hispanoamericana, que es excelente, ¿tiene la misma influencia?

—La poesía se ha convertido cada vez más en asunto de educación cultural. Muy pocos poetas logran ser leídos por todos —si es que la frase tiene algún sentido—. La lectura de poesía es una especialización restringida a grupos minoritarios en todo el mundo. No se cumplió lo que en un momento dado el rock le prometió a la poesía: ampliar su mundo a través de los clásicos contemporáneos, en Jagger, Lennon y otros. El rock terminó ampliando al público del rock y la poesía sigue siendo asunto de lectura minoritaria. Por eso la prosa narrativa —pese a las profecías de McLuhan— sigue teniendo una vigencia espectacular. La prosa es el vehículo de la nueva relación de fuerzas entre las antiguas metrópolis y las antiguas colonias.

BORGES: MÁS QUE ÉXITO

—La muerte permite la recapitulación. Se ha hablado mucho del Borges poeta, del cuentista, del traductor, del ensayista. ¿Podrías hablar de su extraordinaria labor como periodista cultural?

—Prefiero hablar ahora del Borges parodista. En ese sentido me parece un prodigio. Cada vez que leo lo que escribió dentro de ese género me siento feliz, vuelvo a caer en la fascinación, la risa, el regocijo. En las Crónicas de Bustos Domecq, en todo lo que escribió en colaboración con Adolfo Bioy Casares está la crítica más divertida a la solemnidad, a la credulidad de los medios culturales, al modo pomposo en que convertimos rápidamente las renovaciones en retórica desvencijada. Las Crónicas de Bustos Domecq o los Seis problemas para don Isidro Parodi me siguen pareciendo obras maestras del humor.

—Lo que Borges representa es algo prodigioso. Conservó su éxito hasta el final. ¿De qué otra manera puede entenderse la última etapa de su vida?: murió trabajando y acompañado de la persona que amaba, volvió a la ciudad de su adolescencia y fue enterrado donde quería. En toda esta serie de circunstancias, tan precisamente colocadas una tras otra, siento que hay más que decisión: estilo.

—No sé si en el caso de Borges pueda usarse la palabra “éxito”. Referido a él, el término se vuelve insignificante, pobre. El fenómeno encarnado por Borges es más que éxito. El hecho de que haya podido transformarse a sí mismo en un personaje perfecto y que su obra sea un universo

cultural autosuficiente ya no es una forma de éxito porque no responde a competitividad alguna.

Borges es la consagración de un genio verbal y de un temperamento intelectual absolutamente fuera de serie. Cioran lo llamó "el último de los delicados". No sé si el término es justo, pero desde luego es una hazaña haber redefinido casi por cuenta propia el sentido del humanismo en lengua española. El humanismo después de Borges es más vivo, irónico, informado y escéptico. Parte de este humanismo son las lecciones de modestia e incluso la manera de conducir su personaje en público cuando ese personaje tenía ya dimensiones mundiales.

—Hay una paradoja extraña en todo esto: el Borges que no ve es mirado por todos.

—Allí hay una serie de trampas de su parte. Borges daba la impresión de un ser indefenso, pero en el momento en que escribía u opinaba volvía a resultar el hombre dotado de todas las defensas de la razón y de la inteligencia. Tenía una manera de actualizarse a sí mismo que contrarrestaba esa fórmula del que no ve y es visto. Incluso su hartazgo tan declarado de Borges era una trampa de la negación de sí que es alejamiento irónico de una realidad mitificada.

LOS ESCRITORES Y LA POLÍTICA

—Entre los escritores que invierten los términos de las influencias culturales no mencionaste a Juan Rulfo. ¿A qué se debe?

—A que el caso de Rulfo es distinto. Como estímulo literario se dio básicamente en los países de habla hispana; como literatura, pienso que en todas partes. El caso de Octavio Paz es diferente. Octavio es uno de los primeros que en el universo cultural inicia la crítica de la modernidad. Los hijos del limo es una obra que ha tenido respuesta en muchísimos países. Rulfo era un escritor, por así decirlo, que no daba origen al debate cultural sino a la lectura repetida.

—¿Crees que eso se haya debido a su aparente indiferencia política?

—Rulfo parecía tener indiferencia política en el caso de México, pero aun esta idea es muy discutible si piensas que él participó en el Comité de Intelectuales en el Movimiento del 68 y fue hasta lo último un defensor de la Revolución sandinista. Lo que pasa es que Rulfo era un hombre sin opiniones políticas categóricas, pero de ninguna manera estaba aislado de la política.

—¿Crees que ha aumentado la influencia política de los escritores?

—La influencia política de los escritores siempre ha existido: y allí tienes el caso de Rómulo Gallegos y de Juan Bosch. Difícilmente se puede tener más influencia y participación política de la que ellos tuvieron. Lo que sucede es que ahora el escritor, como celebridad internacional, tiene un peso específico como materia de opinión pública. Piensa en la importancia que ha tenido en los Estados Unidos la defensa de Carlos Fuentes respecto a la autodeterminación de Nicaragua; piensa en las saludables polémicas que ha levantado Octavio Paz con sus afirmaciones sobre la izquierda y los gobiernos del socialismo real; piensa también en el apoyo que García Márquez ha representado para la Revolución cubana.

—Tengo la impresión de que conforme el lenguaje político se desgasta y desprestigia, el de los escritores cobra una mayor fuerza. ¿Pesa más hoy un texto literario que un discurso político?

—Puede ser. No sé si la literatura está esclareciendo las opiniones políticas o esclareciendo lo que el lenguaje de la política ha dejado tan entenebrecido. Más bien creo que ante la falta de credibilidad de los lenguajes políticos hay credibilidad de diversos sectores en lo que toca a obras y autores, pero no creo que sean fenómenos coincidentes.

PERIODISMO Y LITERATURA

—Y ya que hablamos de lenguajes, ¿qué opinas de la influencia del periodismo en la literatura?

—En el caso de México y en el de América Latina el periodismo sigue siendo un género de gran descuido estilístico. Creo que tienes razón sobre todo porque desde hace varios años la idea del escritor que sólo habla para iniciados no cuenta con muchos adeptos. La mayoría quiere —y muy legítimamente— alcanzar el público más amplio posible y en eso la literatura sí se ha beneficiado con los recursos del periodismo.

—¿Qué son para ti el periodismo y la literatura? ¿Cómo es tu relación de escritor con los dos géneros?, que, por cierto, no considero opuestos ni incompatibles.

—No sé si soy un escritor, para empezar...

—Un escritor es simplemente una persona que escribe.

—Lo acepto, pero mi práctica es periodística, se nombre así o no. Lo que sí existe es mi enorme respeto a la literatura, lo que me ha llevado a publicar menos libros de los que hubiera podido o tal vez más de los debidos... Como lector, siento que si la literatura se condensa en libros

uno debe ser lo más exigente posible respecto a lo que publica. Cuando se tiene una práctica periodística tan intensa como la mía los riesgos de banalidad y culto al instante son muy altos.

DÍAS DE GUARDAR

—Pero hay instantes que dejan una huella imborrable en nuestro tiempo, Días de guardar que nos modifican para siempre. ¿Cuáles han sido el primero y el más reciente de los que fuiste testigo?

—El primer gran instante que presencié fue la manifestación en defensa de Guatemala organizada aquí en 1954. Yo era entonces un estudiante radicalizado de preparatoria y me emocionaron mucho la marcha, la solidaridad, las presencias mágicas de Diego y de Frida. La idea de protestar por acontecimientos que pasaban en un país que ni siquiera conocía y la seriedad de los manifestantes me marcaron para siempre. El último gran instante del que fui testigo pasó ayer: hablo de la forma en que la gente salió a las calles para celebrar el triunfo de México ante Bulgaria. Eso dio pie a una eclosión popular y nacionalista muy infrecuente.

—Digamos que del primer instante al más reciente pasaste de la protesta a la euforia. En esas dos expresiones populares, ¿hay un denominador común?

—En esos dos momentos concretamente, sí: la fe en una causa. En el primer caso se trataba de defender la causa antiimperialista, en el segundo se defendía simplemente la causa de estar contentos.

—Es curiosa nuestra voluntad de “estar contentos” cuando el país vive una de las peores etapas de su historia.

—Creo que el triunfo de México era sólo un pretexto: lo que realmente se ha celebrado después de los partidos futbolísticos en que ha triunfado México es simplemente el deseo de estar contentos. Al margen de eso, la organización del Mundial me parece lamentable y personajes como Havelange y Guillermo Cañedo son como dibujos animados hechos por los marxistas de los años treinta: son formas muy voraces de un capitalismo primitivo. El Mundial es un negocio manejado con criterios de rapiña, pero el júbilo popular no puede explicarse en función de la manipulación.

—¿Te interesa el futbol?

—No comprendo ni comparto la pasión deportiva, pero me resulta evidente que las fiestas de ahora trascienden la pasión deportiva y expresan sobre todo un nacionalismo que consiste en pasarla bien. Esto es: un nacionalismo desconocido en México.

EL DERECHO A LA ALEGRÍA

—Hay quienes opinan que este júbilo es simplemente una forma de darle la espalda a lo que nos molesta y nos asfixia.

—No creo que este júbilo se pueda analizar desde el punto de vista de las intenciones. Todo es descriptible a partir de las expresiones, del modo en que la gente se viste para ir a los estadios o salir a la calle, de la relación misma que tiene con los símbolos patrios, de cómo expresan su lealtad a su equipo. Cuando vi que manteaban a un muchacho en una bandera nacional entendí que hay todo un cambio en la percepción del nacionalismo. Pero no es tiempo de juzgar ese nacionalismo: es sólo momento de señalarlo y disfrutarlo.

—Hace algunos días, en la comida que José Iturriaga dio para celebrar el premio a Fernando Benítez, me hicieron una pregunta que te paso al costo: los jóvenes que salieron a rescatar a la ciudad y a sus habitantes después del terremoto el 19 de septiembre, ¿son los mismos que han realizado actos vandálicos en la Columna de la Independencia?

—Tal vez algunos sí. Me parece que en las condiciones en que viven muchos de esos jóvenes la combinación de heroísmo y vandalismo es perfectamente concebible. Sin embargo, no creo que ellos se sientan ni héroes ni vándalos. Desde su punto de vista sólo están ejerciendo su derecho a la libertad de arriesgar la vida y la libertad de echar desmadre.

Creo, también, que lo que está sucediendo en varios lugares de la ciudad es vandalismo. Pero también pienso que no es posible reducir el fenómeno de expresión juvenil y multitudinaria a los términos de vandalismo. El vandalismo es uno de los resultados posibles de una juventud educada en el desorden —el desorden de la política, de la economía, del saqueo del país—. Lo que es impresionante es la cantidad de jóvenes que no hicieron uso del vandalismo y que prefirieron ejercer su derecho a la alegría. Puede parecer cursi, pero en las condiciones actuales del país es un derecho de los más válidos.

JUAN RULFO

(1983–1986)

ESPLENDOR Y SILENCIO

La muerte de Juan Rulfo ahonda la sensación de pérdida y despojo que sentimos a partir del 19 de septiembre. A partir de ahora ya nadie perturbará el aislamiento en que inútilmente quiso vivir Carlos Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, ya nadie intentará romper su silencio, querrá obligarlo a contar sus historias ni pretenderá desvanecer el misterio que siempre lo rodeó; pero sobre todo ya no lo perseguirá Juan Rulfo, el autor genial de dos libros inabarcables: El Llano en llamas y Pedro Páramo. Desde ahora, ya no tendrá que contestar la pregunta abominable: "¿Por qué dejaste de escribir?". Sus libros, hechos de esplendor verbal y de silencio, se encargarán de todo: de explicarlo, de hablar por él, de mantenerlo vivo.

DENTRO Y LEJOS

Hace muchos años, al conocer a Juan Rulfo, me pareció imposible que aquel hombre de aspecto tan indefenso, tan tímido que apenas se atrevía a pronunciar su nombre, fuera el autor genial de esos libros que habían abierto un espacio en el mundo para las letras mexicanas. Cuando al fin logré vencer su obstinada resistencia y entrevistarlo, le conté que en un momento de penuria estudiantil había tenido que vender mi primera edición de El Llano en llamas, "¿Cuánto te dieron?", me preguntó. "Diez pesos", le respondí. "Ah, pues entonces saliste ganando: te pagaron más de lo que vale el librito". Rulfo dio muchas respuestas así para descargarse del peso que significaba que todos los viéramos siempre como un escritor de dimensiones universales.

Le recordé la forma en que durante años lo había perseguido y cómo él había fraguado las más extraordinarias excusas para evitar el encuentro: desde un compromiso familiar hasta un intempestivo viaje a China o un cóctel en la embajada para disculparse precisamente de no haber ido. Para ir acercándome a los temas de la entrevista le dije también que todos esos años de persecución no habían sido inútiles pues sus amigos habían ido enterándome de sus fobias y predilecciones: "No se te ocurra preguntarle a Juan acerca de sus libros", "Procura que te hable de novela: nadie la conoce más que él", "Pregúntale sobre música sacra, sobre mapas, sobre batallas célebres: son cosas que lo fascinan". Al fin Fernando Benítez —mi intercesor ante Rulfo y el amigo más cercano que tuvo en sus últimos años— me dio la clave: "Que te hable de lo que quiera. Todo lo que te diga será espléndido".

Juan Rulfo me escuchó con interés, con paciencia, con esa sonrisa que era más un gesto de dolor que de alegría. De pronto como siquisiera burlar todas aquellas opiniones y consejos, propuso que habláramos precisamente de sus libros. “Pero allá tú, quién sabe qué cosas vaya a contestarte. Y es que para mí es muy difícil explicar por qué escribí esto o lo otro. Yo digo que las cosas fueron haciéndose, escribiéndose allá lejos, dentro de mí, donde hay todavía tantas historias guardadas, historias que no me dejan dormir”.

La conversación que al fin sostuvimos una tarde de junio de 1983 apareció en estas páginas con un título que ahora resulta doblemente significativo “Juan Rulfo: Más allá de la vida”. Hoy sus respuestas adquieren el valor de un testamento literario y por lo mismo las reproduzco sin mis preguntas, como prueba de mi agradecimiento y cariño infinitos por una obra y su creador.

LA VIDA REAL EN 1953

Han pasado treinta años de que publiqué en 1953 El Llano en llamas. Si me preguntas qué he hecho en todo este tiempo te diré que durante veinte años escribí libros de antropología social. Pero antes hice otras cosas; viajé por toda la República como representante de la Goodrich Euzkadi; después me metí a hacer dizque argumentos de cine, con muy mala suerte. Estuve en Guadalajara para fundar Televicentro. Luego me vine a trabajar en el Instituto Nacional Indigenista. Y ya ves, desde entonces estoy aquí en al ciudad de México. He llevado una vida normal, familiar, procurando que mis hijos tuvieran educación y lograran lo que desean. Esto ha sido para mí más importante que otros logros personales.

SATISFACCIÓN Y FRUSTRACIÓN

El éxito no me importa. La mala fama tampoco. El éxito no me llama la atención, quizá porque tengo conciencia de mis limitaciones: la mayor de todas es que me siento hasta cierto punto frustrado en el aspecto literario. No digo que la literatura no me haya dado cosas: gracias a ella no me falta nada y mi familia tiene lo necesario para vivir. La literatura me compensó de la burocracia. De acuerdo: tengo la satisfacción de que mis libros han sido traducidos a casi todos los idiomas. Lógicamente esto significa un cierto desahogo económico; pero he vivido momentos difíciles tanto en mi infancia como en mi adolescencia y después.

EL LLANO EN LLAMAS

Mi relación con El Llano en llamas no es muy profunda. Lo releí una vez y mal cuando el Fondo de Cultura Económica iba a hacer la edición ilustrada. En realidad no tomé en serio mi tarea. Fue Felipe Garrido quien se ocupó de ver los originales de El Llano en llamas y Pedro Páramo que estaban depositados en el archivo del Centro Mexicano de Escritores. La primera edición de esos dos libros se hizo sobre borradores. Tienen el estilo y el tono que quería. Lo que corregí fueron palabras mal transcritas.

Si hubiera hecho esa relectura a conciencia habría reducido los dos tomos. De El Llano en llamas habría eliminado "Macario", un cuento que nunca me agradó. Si acepté que apareciera en la primera edición fue porque era necesario darle cierto cuerpo al volumen. No lo saqué de la edición ilustrada porque ya no tengo paciencia para trabajar y porque considero que una cosa escrita está muerta. Lo sé porque mientras escribes una cosa los personajes andan rondándote en la cabeza. Luego te dejan en paz.

EL ARTE DEL CUENTO

Antes de escribir una historia percibo el ambiente, también oigo la forma en que se expresan los personajes. Todo eso aparece cuando ellos adquieren su propia condición humana; es decir, cuando se te vuelven de carne y hueso. En ese momento me desprendo del esquema de la historia y sigo al personaje, le permito que actúe por sí mismo. Cuando este mecanismo queda construido sé que un cuento funciona.

IMAGINACIONES Y REALIDADES

Nunca me baso en experiencias directamente autobiográficas para escribir mis historias. Pienso que la realidad es muy limitada, por eso hay que auxiliarla con la imaginación. Hay quienes afirman que la realidad es mucho más variada y rica que la fantasía, que la rebasa. Creo que para escribir hay que hacer uso de la imaginación, que a su vez se vale de la intuición. Te pongo un ejemplo: vas a escribir una historia, la tienes en la mente pero dentro de ti hay algo inexplicable que lo determina todo. Ese algo puede ser intuitivo, irracional y sin embargo el resultado que te da es siempre lógico.

Como género literario, las biografías me interesan; en cambio mi vida no me interesa en lo absoluto; es gris, tan apagada que no tendría ninguna razón para escribir sobre ella. Lo que sí me apasiona, y mucho, es la vida de los otros. Quiero oír otras voces, no la mía.

A eso se debe que en Pedro Páramo haya eliminado muchas páginas que no eran acción sino elucubración, divagaciones. Hay quienes piensan que en una novela cabe todo y hay autores que incluyen en ellas su filosofía, sus teorías acerca de la vida. La vida de uno, la vida real, no sirve para escribir porque en primer lugar no tiene secuencia, va a saltos. Hay vidas en que transcurren cincuenta o sesenta años sin que pase nada; pero de pronto, cuando la persona cumple digamos sesenta y un años, le ocurre lo más importante. Eso sí vale la pena de ser contado. El resto hay que olvidarlo.

MEMORIA Y OLVIDO

Lo que me molesta lo olvido, y por olvidar ciertas cosas perdí la memoria. La memoria es una cosa muy rara: no recuerdo lo que hice ayer, pero en cambio recuerdo perfectamente lo que hice cuando tenía dos años. Por ejemplo, que acompañaba a mi hermana, cuatro años mayor que yo, a su escuela. Su salón de clases era una cocina que tenía piso de tierra y mesas de tablas. Mi hermana me llevaba porque sin mí no quería ir a la escuela. Recuerdo también a una compañía de cirqueros que iba al pueblo de vez en cuando. Había unos saltimbanquis que me encantaba mirar, sobre todo a uno que se amarraba con sus cabellos a un mecate y se dejaba caer desde la torre de la iglesia hasta el piso. Abajo lo recibía su esposa. Era muy emocionante. Recuerdo también a uno que se llamaba Blackamán y a un forzudo que doblaba barras de acero.

El recuerdo me viene con la luz, con cierto aire, con cierta atmósfera. El cielo azul me remonta a los cielos de mi infancia, al aire, a la lluvia de San Gabriel. En mis recuerdos, la luz tiene la misma función que en la fotografía: cae la luz sobre el papel y van apareciendo, dibujándose, precisándose, las formas de las gentes y las cosas.

LA VIOLENCIA Y EL LUTO

San Gabriel es mi pueblo, el lugar donde nací y viví. Desde niño vi la violencia, la sentí muy de cerca, dentro de mi propia familia. El pueblo es un pueblo grande. Está en una barranca precisamente para que la gente pudiera ver a los bandoleros desde que aparecían por los caminos, desde que se aproximaban por el Llano. Ése es el Llano Grande. Ése es el Llano en llamas.

Mi casa siempre estaba enlutada o enlutecida, como decimos por allá. En ella había mucha religión, demasiada diría yo. Vivíamos con una abuela que se pasaba el tiempo en la iglesia. Los cuartos estaban llenos de santos, todos protegidos por vitrinas, todos adornados con flores de papel de colores, papel brillante. Entre esos santos estaban El Ánima Sola, el Cristo del Veneno y una Virgen Purísima que me encantaba. Era, creo, una copia de Rafael o de Fra Angélico.

En cuanto a mi abuelo, te diré que él construyó la mejor iglesia del estado de Colima: es de mármol negro y parquet mezclado con palo de rosa. La iglesia estaba en la hacienda de mi abuelo, que se llamaba Apulco. Él construyó todo el pueblo, todas las casas alrededor de la hacienda.

EL DÍA DEL TEMBLOR

La iglesia tenía de todo, pero le faltó el órgano. Mi abuelo lo mandó pedir, pero en eso se murió. Nos quedamos sin órgano en la iglesia. Muchos de sus tesoros —vasos sagrados, por ejemplo— mi abuelo los compró en el Vaticano. Se gastó gran parte de su fortuna en comprar tesoros para la iglesia. Lo hizo para granjearse a Dios y a los santos, de modo que el día de su muerte lo recibieron bien por allá en el cielo.

En la iglesia construida por mi abuelo no había música pero en cambio se oían los rezos y hasta las confesiones de la gente. Hay oraciones muy bonitas y muy terribles. Por allá por mi tierra tiembla mucho. Cuando se nos venía el sacudón, toda la gente se hincaba a rezar La Magnífica: "Glorifica mi alma El Señor y mi espíritu se llena de gozo..." Luego habla de "cosas grandes y maravillosas". Imagínate lo que era decir esa oración mientras veías que la tierra temblaba y los techos de las casas se venían abajo.

INFIERNO Y PARAÍSO

Como todos los jóvenes de pueblo, fui monaguillo. Lo hacía con fe. Luego empecé a pensar. Quizá sea ése uno de los mayores errores de la escuela —quiero decir, errores contra la religión—: lo enseñan a uno a pensar. Al seminario vas a lo mismo: a aprender a pensar. Entonces hay cosas de la religión que ya no aceptas: Muchos seminaristas destripan por eso, porque llega un momento en que tienen otra conciencia de las cosas y encuentran absurdos algunos dogmas de la religión.

Cuando crecí y empecé a pensar también tuve mi primera experiencia sexual. Fui a confesarme. El padre me negó la absolución. Me habló del pecado, de la blanca flor de la virginidad manchada para siempre. Me habló del infierno. Lo imaginé como un lugar sin lumbre, pero tenebroso. En cuanto a los pecados, acabé por creer que no existen. En el mundo no hay pecadores. Ahora que ya estamos viejos, ahora que nos llegó la antigüedad, echamos una mirada hacia atrás y nos dan risa los temores de antes. También los pecados. Pero allá iba uno a decirle: “Padre, me acuso de haber levantado falsos; de que me acosté con fulana”. Dime tú, qué pecados son esos...

Si te pones a pensar en la gente, si conoces algo de su historia, te das cuenta de que todos sus actos están justificados. Puedes repudiar y horrorizarte ante un crimen; sin embargo, cuando oyes al asesino ves que tuvo una razón. Tampoco la aceptas, pero comprendes qué lo movió a cometer ese acto tan negativo. Por lo que a mí respecta, me siento completamente limpio. No tengo pecados. No hay en el mundo nadie que los tenga. Somos seres humanos y ya.

ARMAS Y LETRAS

El cura le dejó encargada su biblioteca a mi familia y se fue con los cristeros. Allí empecé a leer. En ella no había libros religiosos sino de otro tipo: El verdadero Juaréz, de Bulnes, novelas de Salgari, de Dumas, de Victor Hugo. Tenía diez años de edad y me pasaba la vida leyendo.

Uno de mis tíos era coronel en el Estado Mayor de Manuel Ávila Camacho. Él y un capitán, el Pelón Díaz, eran perseguidos por los cristeros. Así que nuestra casa la respetaban todos porque la frecuentaban lo mismo el coronel que los cristeros, que iban a pedirnos comida.

EL VIAJE EN LA BIBLIOTECA

Desde entonces amo las bibliotecas. Sólo he tenido tres. La primera la formé aquí, en al ciudad de México. Se la dejé encargada a un amigo cuando me fui a Guadalajara. Cuando regresé estaba deshecha. En esa biblioteca tuve a Hamsum, Lagervist, Dostoievski, Pilniak, Andreiev. En esa época conocí a Azuela porque Espasa-Calpe publicó Los de abajo. Leí entonces también La sombra del caudillo. Por esos años apareció Campamento, de Gregorio López y Fuentes. Los libros mexicanos se publicaban en Madrid porque en México no había casas editoras. La primera que se hizo grande fue Botas con todos los libros de Vasconcelos.

Mi segunda biblioteca la tuve en Guadalajara. Fue la más grande. En ese momento llegaba allá toda la producción editorial de España y de Argentina. Había un buen ambiente cultural, teníamos hasta orquesta sinfónica. Los intelectuales de Guadalajara podían reunirse en cafés y muchos iban de aquí de la capital. La Universidad tenía presupuesto para invitar profesores. Gracias a eso dio clases allá Carlos González Peña.

En la biblioteca de Guadalajara, junto con mis libros, tenía muchos discos. Las dos cosas ocupaban un cuarto. Allí leía porque nunca me gustó sacar los volúmenes de esa que era mi biblioteca. Allí estaban todos los autores que descubrí en esa época; Evelyn Waugh, Graham Greene, Victoria Sackeville West. El primer libro de Faulkner que leí, Luz de agosto, estaba junto con los autores rusos que aparecían en ediciones La Nave. En esos años también leí mucho a Joseph Conrad y desde luego a Joyce.

SU RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE

Me abrió las puertas de un mundo. No me dio el tono de la escritura pero sí una forma de pensar, me permitió ver la vida desde otro ángulo. Gracias a él entré al mundo herético. Leía mucho, compulsivamente, quizá para compensarme de la imposibilidad de realizar un sueño: irme de viaje. A través de los libros viajé. En Espasa-Calpe había una colección dedicada a crónicas de viaje. La devoré. ¿Adónde quería ir o para qué? Lo ignoro. Sólo anhelaba conocer el mundo. No lo hice.

LA DICHA DE LEER

Nunca he podido leer libros prestados. No sé qué pasa con ellos, el caso es que o no los termino de leer o ni siquiera empiezo a hacerlo porque me paso todo el tiempo pensando que tengo que devolverlos. Para leer un libro necesita ser mío. A mis libros los trato muy bien, de modo que no parece que los he tocado. Están como nuevos.

Cuando leo tomo notas. Alguna vez pensé en hacer un inventario de lecturas con juicios críticos y todo, pero no lo hice. En realidad no me interesa leer para criticar. Me acerco a un libro porque me gusta o creo que va a gustarme. Después no saco conclusiones, no puedo hacerlo porque no soy crítico. Para ser crítico hay que ser poeta, porque la poesía es un género tan exigente como la crítica. Un buen crítico —alguien que diga algo más que si un libro es bueno o es malo— está creando un texto. Enriquece el juicio con un lenguaje completamente imaginario o imaginativo porque la crítica, como análisis, es muy seca. Hay creadores que también son críticos, pero tan buenos que en este sentido llegan a ser mejores que en el otro. Te voy a poner un ejemplo: Lino Novás Calvo. Hay críticos magistrales como Edmund Wilson o Cyril Connolly, el autor de La tumba sin sosiego, traducido por Ricardo Baeza y editado por Sur.

Admiro a los críticos pero no tengo tiempo de leerlos. Cada vez me interesa más la ficción aunque, claro, leo periódicos, revistas, cosas así. Jamás leo novelas muy grandes: odio los ladrillos. No condeno las novelas-río como género. Existirán mientras la humanidad siga sobre la tierra. Lo que sucede es que no tengo mucho tiempo disponible para leerlas.

NOTICIAS DE OTRO LUGAR

La “novela” es la “novedad”, son las historias que nos cuenta alguien que regresa de quién sabe dónde y nos dice: “ya vine, les traigo unas novedades, cosas que han sucedido en tal parte”. Aunque, como te dije, la realidad es muy limitada, la novela resulta siempre novedosa porque el cuentero te da la esencia de las cosas y al mismo tiempo añade de su propio peculio algo que imaginó frente a los hechos. Allí tienes el caso de Juan de la Cabada o de Eraclio Zepeda; pueden contar varias veces una cosa y siempre es distinta; crece con palabras, con personajes y situaciones nuevas.

Lo que cuentan es literatura precisamente porque Juan y Eraclio —lo mismo que todos los cuenteros— van más allá de los hechos, los transforman agregándoles cosas. Eraclio me ha contado varias veces la historia del diluvio. El suyo es un diluvio de fuego y no de agua. Dice que para apagarlo sobrevino la nieve. La prueba está en la cumbre de los volcanes.

Al narrador oral le sucede lo mismo que al escritor: los dos hacen literatura. La diferencia entre la que producen uno y otro está en que la escritura es algo que exige soledad. Si quieres ser escritor y vives rodeado de gente, hablando todo el tiempo, no tendrás la soledad necesaria para escribir un texto, para sentirlo realmente.

LA DESTRUCCIÓN Y EL FUEGO

Precisamente porque no los sentí como míos, porque no los amé como se ama a los hijos, destruí los manuscritos de La cordillera y Los días de la floresta. Son novelas que olvidé; pero hay temas que me dan vueltas por la cabeza; hay temas de los que uno jamás se separa. Yo tenía una historia muy parecida a la Crónica de una muerte anunciada. El libro comenzaba en el momento en que a un hombre lo van a matar. Conozco bien el tema, me ha seguido durante años, pero no puedo desarrollarlo, no me sale, cuando lo intento se me va por el otro lado. Hay otra historia, la del hombre de las muletas de hule, que me da vueltas y vueltas. Esas cosas me pesan y me digo: "a ver cuándo tengo tiempo, a ver cuándo me decido..." Pero eso de que no tengo tiempo son pretextos. La época en que escribí más fue cuando debía trabajar más en otras cosas.

MÚSICA EN LA NOCHE

Nací en una región donde la gente vive sumida en el silencio. Allá no cuentan nada si aparece un extraño. En las tardes, los importantes del pueblo se sientan en algún quicio a conversar. Supongamos que llegas tú. En seguida se callan, no se van, pero empiezan a decir cosas sin sentido, cosas que son de ellos: "¿qué pasó con aquel camión?", "parece que va a llover", "se está haciendo tarde". Luego, cuando te vas, seguro que vuelven a contarse sus cosas, las cosas que pasan en el pueblo...

A lo mejor el hecho de haber nacido en una tierra donde la gente es tan silenciosa determinó que yo fuera escritor. En mi vida tengo muchos silencios. En mi escritura también. Por eso dejé muchas páginas en blanco —silencias— para que las llenara el lector. Esas páginas permanecieron vacías. Podría llenarlas, pero no deseo hacerlo.

Podría ser que el otro lado de mi silencio fuera la música. La música me ha dado muchas satisfacciones, desde la que hicieron los trovadores o troveros, hasta la misa del Camino de Santiago. Hace poco encontré un libro de música sobre la antigua Grecia. Ahora sé lo que escuchaba Sófocles. Me gusta la música sacra, los cantos gregorianos de los dominicos. Escucharlos en Notre Dame me produjo una sensación indescriptible.

Sí, la música me encanta, la busco sobre todo si es música de otro tiempo. Cada vez me remonto más y más hacia la antigüedad. Primero me gustan los románticos y después hasta el rock; los corridos me

gustaban y me gustan todavía; luego me dio por el barroco y por la música del Renacimiento, de la Edad Media... Ahora voy en la Grecia antigua y quiero remontarme más y más.

EL ÚNICO PECADO

No sé si mi único pecado es haber renunciado a la literatura... Si los libros caminaron el mundo no fue por mí, sino por ellos. Mi interés era que los leyeran dos o tres amigos míos y nada más. Con esto quiero decirte que no escribo para nadie, sino para mí, por mi necesidad. Cuando escribo no pienso en nada más que en ver cómo salgo del atolladero, porque para escribir se sufre, cómo no, se sufre un poco...

LUIS G. BASURTO

(1987)

“TANTOS PREMIOS me están dando en estos días que me pregunto si no será la señal de que me voy a morir. Caramba, es demasiado...”, dice Luis G. Basurto, autor de El candidato de Dios, obra considerada por la Asociación de Periodistas Teatrales como la mejor de 1986. Pronuncia el comentario para restarle solemnidad a mi felicitación; pero también con la seguridad de saberse un autor de prestigio.

El reconocimiento viene a sumarse a los muchos premios —más de treinta— que Luis G. Basurto ha recibido a lo largo de su carrera de dramaturgo, iniciada en 1940. Si bien la creación dramática es la actividad central de su vida, la enriquecen muchas otras estrechamente vinculadas a ella: director escénico, coordinador general del Teatro Popular de México, editorialista, crítico teatral y actor. “Actuar siempre me gusta, me divierte mucho, por eso digo que no es mi verdadera vocación. Todo lo que se hace inspirado por ésta duele, hace sufrir. A mí, por ejemplo, me angustia mucho escribir una obra de teatro. Lo hago cuando verdaderamente ya no puedo retener las ideas dentro de mí.”

Basurto elige el mejor sitio de la sala-comedor llena de cuadros y accesorios que integran un ambiente aristocrático, al que se refiere varias veces, de pasada, sin darle más importancia que la de su propia ubicación en el mundo. Una planta muy bella y un retrato del Papa protegen la entrada de esa casa, ese mundo que es para Luis G. Basurto su íntimo escenario.

LAS CREENCIAS Y EL DRAMA

—Usted es un autor católico. Esta identificación, ¿favorece en alguna medida el éxito que ha mantenido durante casi medio siglo?

—No creo que mi éxito de público se deba a que la mayoría de los mexicanos son católicos o, mejor dicho, religiosos. De la misma manera no creo que el éxito de otros autores teatrales —Vicente Leñero, por ejemplo— se deba a que estén considerados católicos. Si Leñero y yo hemos tenido éxito ha sido básicamente porque al público le han interesado nuestras obras. La prueba está en que hay muchos autores católicos —y aquí prefiero no citar nombres— a los que nadie conoce. Mis obras no son de propaganda religiosa. Creo que su valor está en que cuestionan desde dentro, no al catolicismo, sino a la administración que se hace del Evangelio.

El éxito de crítica tampoco se debe a que soy escritor católico, sino a que quienes la ejercen aprecian la sinceridad —que para algunos es valentía — con que uno asume sus creencias. Hay escritores que se avergüenzan de ser católicos, lo ocultan porque les parece anticuado; o bien, una razón para que el público los rechace o los vea de menos. Quienes piensan así se olvidan que dentro de esa corriente de pensamiento han existido autores tan notables como François Mauriac, por ejemplo. Pero en fin, si hay escritores que piensan así o espectadores que realmente rechazan al dramaturgo católico, lo único que demuestran es que ellos son los prejuiciados, los anticuados.

EL TEATRO COMO TRIBUNA

—¿Cree usted que la Iglesia católica ha evolucionado al mismo ritmo que la sociedad?

—La Iglesia católica no ha evolucionado al ritmo de las necesidades sociales y políticas del mundo, pero está haciéndolo. Hay un movimiento que no viene de la cúpula de la Iglesia y que sin ser disidente ni cismático está practicando lo que Juan XXIII consideraba el verdadero progreso: dar un salto de veinte siglos hacia atrás: es decir, hacia la pureza del Evangelio. Así que la Iglesia católica, dentro de sus bases, está en un movimiento que no es de revolución, sino de retorno, de reencuentro.

—Por lo pronto ha actualizado su tradicional condena de la usura al censurar el manejo de la deuda impagable. Y el teatro, que muchos encuentran similar a la liturgia, ¿sí ha evolucionado?

—Tampoco. Para que se me entienda mejor voy a hacer una comparación entre el teatro mexicano y nuestro Código Penal: están atrasados cincuenta años en relación a la evolución del país.

—¿Quién es responsable: el escritor dramático o el público?

—Ambos. Hay una frase muy sabia que dice Héctor Azar —ignoro si le pertenece o simplemente la cita con gran tino—: "Al público hay que darle lo que pide... pero es necesario enseñarle a pedir". Por eso, el más responsable de ese atraso es el autor dramático. Algunos dicen que ya no creen en el arte por el arte, aunque en el fondo sigan creyendo que el arte es pura literatura. Otros integran la corriente de los que piensan que el género no pertenece a la literatura. Ésta es una tontería semejante a la que cometen los pintores que no saben dibujar y por eso le restan importancia a ese aspecto del trabajo artístico. El que no sabe dibujar no logra desdibujar, el que no sabe escribir bien, ¿cómo va a lograr que hablen bien, que se vean bien, sus personajes teatrales?

—Y usted, ¿cómo concibe el teatro?

—Como una mezcla de ambas cosas. Es innegable que se trata de un género literario y que por lo tanto tiene exigencias, leyes, que debe someterse a los rigores del buen estilo, pero, por otra parte, debe estar comprometido con la participación social y política. En resumen, creo que el teatro debe ser una tribuna pública. Lo digo francamente, aunque no sé si parezca demagógico. No lo es.

—¿A quién debe servir esa tribuna?

—Debe servir para mejorar el mundo en que vivimos. Jean-Paul Sartre decía que la obligación del escritor es tratar de corregir con sus obras el orden social y moral que ha sido violado. ¿Cómo? A través de la denuncia, de la protesta, mostrando simplemente las cosas, las situaciones. Si es posible debe ofrecer soluciones y esto dependerá del grado de libertad de un escritor.

ELOGIO DE LA IMPERFECCIÓN

—Muchos autores de éxito dejan de arriesgarse formal y temáticamente: repiten al infinito sus fórmulas probadas.

—No es mi caso. Cierto: he tenido éxito, pero ejerzo mi libertad cada vez más. ¿Sabe por qué? Porque la he ido conquistando a lo largo de más de cuarenta años de trabajo. Empecé a escribir obras de teatro cuando era un viejo de dieciocho años.

—¿Por qué se consideraba viejo a tan corta edad?

—Porque estaba lleno de esquemas y dogmatismo respecto a la vida. Me salvó de esa forma de vejez el hecho de haber sido un golfo en el sentido en que me adentré en todos los ambientes, procuré conocer a todo tipo de gente y vi que los esquemas de comportamiento que me había hecho mentalmente no eran reales, no existían. Así, al paso de los años fui conquistando al mismo tiempo la juventud y la libertad. En este sentido me ocurrió lo contrario que a otros compañeros que comenzaron siendo rebeldes y contestatarios, y ahora están completamente instalados en una actitud estática y conservadora en el mal sentido de la palabra. Están estancados, y lo que se estanca se pudre.

El éxito no coartó mi libertad para escribir sobre lo que quise y como quise. El éxito de público o de crítica paraliza a los autores que están

pensando en guardar su imagen para la inmortalidad y la perfección, o mejor dicho el perfeccionismo. En éste nunca pienso, porque es lo más datado que puede haber. Lo que hoy se considera perfecto a lo mejor mañana es visto —según la moda o la forma de ver del público— enteramente anticuado, caduco, muerto. En resumen: la vanguardia de hoy es la momiza de mañana.

Los autores que viven queriendo ser perfectos e inmortales se parecen mucho a los hombres que se pasan la vida queriendo ser santos. No lo son por una sencilla razón: porque los hombres santos se ignoran a sí mismos como tales. Los escritores que hoy vemos como clásicos, como inmortales, no pensaron en serlo. Se limitaron a escribir bien, primero para sí mismos y después para su público.

LA PRUEBA DEL ÉXITO

—El éxito de público y el éxito de crítica, ¿pueden ser simultáneos?

—No siempre. Aquí no ocurre lo mismo que en Nueva York o en Londres, donde la crítica teatral tiene un peso definitivo en cuanto a la respuesta del público. En México éste los lee poco, aunque algunos críticos sean muy preparados y muy capaces. Quizás esto denote una falta de nivel cultural entre cierto sector de los espectadores.

El éxito que un autor tiene en México juega a veces un papel curioso y se convierte en un obstáculo o en un factor que ensombrece sus verdaderas cualidades. No falta quien diga que una obra es mediocre, populachera, vulgar, precisamente porque tiene éxito de público. ¿Quiénes dicen esto? Pues naturalmente los que no han tenido éxito. Prefieren pensar que son incomprendidos antes que aceptar que su fracaso se debe simple y llanamente a que son malos escritores. Pero en el teatro —y en otras expresiones del arte— lo que determina que se tenga o no aceptación, éxito, de cualquier índole, es la calidad de la obra. Pensemos en la narrativa. Allí está el caso de un Luis Spota. Lo reconocieran o no los críticos literarios, el caso es que el hombre conquistó gran número de lectores. O allí está el extremo opuesto: Octavio Paz. El hecho de que haya gente que no lo lea, o que no lo entienda, no significa que él sea mal escritor o elitista, sino que muchos no están capacitados para entenderlo.

—El poeta y el novelista no dependen de tantas personas como el autor teatral; pero tampoco pueden ver de un modo tan directo su triunfo o su fracaso.

—Es cierto, el autor dramático está sujeto a la tercera medida del teatro: la representación. Dependemos de directores, actores, escenógrafos, etc. Nuestra libertad, por eso, es menor. Hacia el autor dramático hay siempre el mismo tipo de actitudes. A Lope de Vega, con ser popularísimo en su tiempo, muchos le negaban categoría literaria. Sin embargo, permanece vivo cuatro siglos después de haber escrito sus obras. Es un inmortal.

—¿Le preocupa, le interesa o le divierte la idea de la inmortalidad?

—Ni me preocupa, ni me interesa, ni me divierte. Pienso a veces en la inmortalidad, pero en la de mi alma y siempre por la ilusión de que el Día de la Resurrección pueda encontrarme con familiares, con amigos queridos. Sí, pienso en la inmortalidad con la fe del carbonero. Los escritores aspiran a la inmortalidad a partir del éxito.

—¿Usted no lo busca?

—Lo busqué, sí, durante muchos años. Ya no. Ahora, si viene, qué bueno porque eso significará que he llegado a comprender y a ser comprendido.

—¿Y cree que ha llegado a serlo?

—Sí, la prueba está en los debates que se organizan después de la representación de El candidato de Dios. Van muchos jóvenes y bastantes confiesan no ser católicos pero haberse interesado profundamente en la obra precisamente porque rebasa los límites de la religión, de la fe, y atañe a algo más general y profundo en el ser humano. Eso, se lo digo con sinceridad, es para mí la prueba del éxito.

EL JUICIO DE LAS MUJERES

—Imaginemos que llega usted al Día de la Resurrección y encuentra a mujeres que fueron claves, fundamentales en su vida: Virginia Fábregas, María Tereza Montoya, Virginia Manzano, Tita Merello... ¿Cómo le gustaría verlas en ese momento?

—Ah, ellas... Sí, claro que me gustaría mucho verlas el Día de la Resurrección; pero antes, creo que me agradaría más encontrarme con dos mujeres que fueron también fundamentales para mi formación: mis dos abuelas, Guadalupe Sáenz de Sicilia me impresionó y me marcó por su rectitud, por su transparencia, hasta por su intransigencia. Mi otra abuela, suiza-francesa, fue Julia Hugenin. Esta señora extraordinaria vivía siempre entre la realidad y el sueño. Hay una obra mía —La locura de los ángeles— que está inspirada precisamente en ella porque su personalidad ha sido para mí inolvidable. Siempre era la misma, no importaba dónde estuviera: la vi comer con la misma elegancia en una vajilla de oro que en una casa de las calles de Izazaga adonde nos invitó a comer una señora que se llamaba Pompeya. Era madre de tres hijos delincuentes. El motivo de su invitación fue precisamente que deseaba celebrar el regreso de sus tres hijos a la casa. Mi abuela me llevó feliz, y felices, juntos, sentados en el piso pintado con pintura de congo, comimos deliciosamente.

—¿Su abuela es la mujer que más lo impresionó?

—En cierta forma, sí. Mi abuela Hugenin era una mujer con una vida muy extraña. Su madre era una aristócrata alemana que fue institutriz de las hijas del zar. Mi bisabuela hablaba once idiomas y murió loca. Cuando mi abuela vino a México —naturalmente llegó por Veracruz— venía con mi bisabuela. Allá permanecieron mucho tiempo. Hablar de esos personajes, de esas vidas sería motivo de una novela o de una obra de teatro.

—¿Cómo era físicamente doña Julia Hugenin?

—Tenía el cabello blanco, andaba siempre con una bolsa de plata y una camisa con cuello alto, de encaje. Su aspecto debió de resultar un poco extraño en los barrios bajos a donde ella solía ir por simple gusto de hablar con la gente de "malvivir". Ella no iba ni a aleccionarla, ni a moralizarla ni a darle nada más que su afecto. En sus visitas por esos medios, yo era su acompañante, así que allí aprendí a ver, a oír presencias, situaciones, voces que seguramente luego aparecieron en mis obras.

—Pero volvamos al encuentro, el Día de la Resurrección, con esas cuatro mujeres extraordinarias que son pilares de la escena: Virginia Fábregas, María Tereza Montoya, Virginia Manzano, Tita Merello. ¿Cómo, bajo qué aspecto, en qué actitud le gustaría reencontrarlas?

—A Virginia la veo salir como la conocí: muy alta. Ya con su pelo blanco y dueña de una gran majestad. Me gustaría que en la hora del reencuentro ella apareciera vestida con la ropa y las tocas negras que usó en la representación de Bernarda Alba. A María Tereza Montoya me gustaría verla encarnando a la Juana la Loca de Locura de amor; pero

quizá no en toda la obra, sino en el momento de la representación, cuando ella dice: "Paso a la reina". Seguramente reencontraré a Tita Merello protestando, regañando a la gente, incitándola a que despierte y reclame sus derechos... Aunque claro, también sería bonito verla en la representación que hizo en Buenos Aires de mi obra Miércoles de ceniza... En cuanto a Virginia Manzano... bueno, ella estuvo muy cerca de mí en cierta época de mi vida, pasamos muchas cosas juntos. Me gustaría volver a verla en el momento en que triunfó grandemente en España con una obra de Federico Gamboa: Entre hermanos.

EL VALOR DE LA LEALTAD

—Usted dirigió las compañías teatrales de todas ellas y ellas estrenaron obras suyas. ¿Con cuál le gustaría volver a trabajar en la eternidad?

—Con todas, y al tenerlas reunidas montaría una gran obra trágica. Sería algo extraordinario precisamente porque a cada una le daría el espacio necesario para lucir sus dotes, sus cualidades: la de más temperamento trágico era la Montoya, la más insólita era Tita Merello, la de mayor majestad era Virginia Fábregas y la más arrebatada era Virginia Manzano...

—Don Luis, hay otra mujer que creo fue muy importante en su vida: Margarita López Portillo. Al encontrarla en el otro mundo, ¿qué le diría?

—Algo muy sencillo: que me siento orgulloso de no haberla traicionado después de que perdió el poder que tuvo. Muchos, a partir de ese momento, negaron conocerla o haber sido sus amigos. Yo no. He sido su amigo a lo largo de cuarenta años y seguiré siéndolo. Y es que soy un hombre capaz de fidelidad.

—¿Se puede ser siempre fiel?

—Posiblemente no. En el amor, en los sentimientos en que interviene la pasión y en que uno se deja llevar por su arrebato, es posible que a veces traicionemos. Pero no en la amistad, que es algo que nosotros elegimos.

—La admirable fidelidad que usted guarda a doña Margarita, ¿le ha traído contratiempos?

—Entre la gente que me interesa, no. Esas personas —y perdone que sea yo quien se lo diga— me respetan más, precisamente porque ven el valor de mi lealtad. Creo que ésa es mi única verdadera cualidad.

CADA QUIEN SU VIDA

—¿Es leal también a sus personajes?

—Naturalmente, en especial a los que aparecen en Cada quien su vida.

—Indudablemente su obra de mayor éxito. Los personajes que aparecen en ella, ¿son reales?

—Algunos son frutos de la imaginación, otros están inspirados en la realidad. Creo, como Maupassant, que escribir es el arte de recordar con ayuda de la imaginación.

—Estas personas ¿supieron que lo habían inspirado en sus personajes?

—Naturalmente. La noche del estreno, el 5 de agosto de 1955, ellas ocupaban la primera fila del teatro. Al ver la obra, al reconocerse, aplaudieron a rabiar, se sintieron orgullosas y hasta lloraron de emoción.

—El personaje central de Cada quien su vida, la Tacón Dorado, ¿quién era, cómo se llamaba en la vida real?

—Se llamaba o se llama Rosa María Hernández. Era una muchacha sencilla, del pueblo, de alma transparente. Creció prácticamente sin defensas, porque apenas sabía leer y escribir. A ella la conocí frente al Teatro Lírico, en La Casa del Artista. En realidad, la Tacón Dorado tuvo otro antecedente en una mujer que se llamaba Concha y que conocí en el Tenampa muchos años atrás.

—¿Cuál de las dos se parece más a su personaje?

—Rosa María, a quien ya conocí siendo yo un muchacho mayor y por lo mismo tuve más trato con ella. Conversábamos de sus cosas y de las mías. Naturalmente le conté que pensaba escribir una obra en que aparecieran algunos de los personajes que habitan ese mundo fantástico que puebla las noches de México. "Allí aparecerán muchos amigos tuyos y tú misma. Voy a contar tus cosas, ¿no te importa? La cuestión es que no sé cómo llamarle a la obra." No sé si en su respuesta quiso decirme que no me metiera en sus asuntos y que la dejara en paz, o bien me dio directamente el título de la obra. El caso es que levantó los hombros, hizo un movimiento rápido con la mano y me dijo: "Cada quien su vida". Al oír la frase sentí que mi problema estaba resuelto.

—Ninguna de sus obras ha tenido el mismo número de representaciones: siete mil de Cada quien su vida, escrita hace más de treinta años. A la vuelta de todo ese tiempo, ¿intentaría su reescritura?

—Sí, pero aunque el lenguaje y las situaciones serían los mismos, el ambiente tendría que ser muy distinto: en 1987 la situación es mucho

más crítica, hay más gente en el mundo, y temas como el del aborto —que nunca antes se había tratado en escena— hoy tendrían que plantearse desde otro punto de vista.

—¿Le gustaría que en esa nueva versión trabajara el mismo elenco?

—Mucho, pero es imposible, ya que algunos de ellos han muerto: Carlos Navarro, por ejemplo. Pero imagínese el gusto que me daría trabajar nuevamente con Emma Fink, que hizo una magnífica Siempreviva; con Eva Calvo, que me dio una Tacón Dorado formidable; con Celia Viveros, con Héctor Gómez... Es curioso que hablemos de él precisamente ahora. La prueba del tiempo que ha pasado es que el actor principal de El candidato de Dios es Héctor Gómez, que era un muchachito muy talentoso en Miércoles de ceniza.

—Creo que eso es lo hermoso de la coincidencia: treinta y dos años después usted sigue siendo un autor de gran éxito, y Héctor Gómez se supera cada día como actor. Todo esto cabe en el juego de las fidelidades y de los amores: a la vocación, al trabajo y al teatro mexicano.

EDUARDO GALEANO

(1991)

EDUARDO GALEANO participó en la Feria del Libro de Guadalajara y presentó en la Sala Ponce El libro de los abrazos (Siglo XXI). Su regreso a México me permitió continuar en persona el diálogo que, como tantos otros, he mantenido con sus libros, sobre todo con Las venas abiertas de América Latina, Días y noches de amor y de guerra y la trilogía Memoria del fuego: Los nacimientos, Las caras y las máscaras, El siglo del viento.

A los quince años, en 1955, Galeano inició su trabajo en el semanario El Sol. Muy joven fue jefe de redacción de Marcha, la gran revista de Carlos Quijano. Luego dirigió el diario Época y, en Buenos Aires, Crisis, que fue suprimida por la dictadura y lanzó a Galeano a doce años de exilio.

Galeano es el narrador por excelencia, el que al contar historias ajenas las vuelve propias y las convierte en memoria y testimonio. “Somos las palabras que cuentan lo que somos”, escribe en El libro de los abrazos.

ESCRIBIR ES ABRAZAR

—El libro de los abrazos y Las venas abiertas de América Latina están unidos por la obsesión: nuestro continente.

—En realidad, un escritor escribe un solo libro a lo largo de toda su vida. Dentro de él hay diferentes volúmenes. Siento que cada uno va ampliando el abrazo con los lectores porque considero que escribir es abrazar a los demás. Siento que Las venas abiertas de América Latina fue un buen comienzo porque me dio un buen sitio desde donde acudir en busca de los demás. Pero también ahora me doy cuenta de que es un libro un poquito unidimensional debido a que está muy centrado en la economía política. Con todo y eso, si no lo hubiera escrito, si no hubiese logrado reunir en él todas las dudas y las preguntas que entonces me zumbaban en la cabeza, me habría perdido en los laberintos de la vida americana y no hubiese podido emprender más tarde la aventura de Memoria del fuego.

—Escribir es abrazar. ¿No crees que también es abrasar?

—Sí, cuando el abrazo es calientito; es decir, cuando la literatura es de verdad porque te revela y te rebela. El abrasar con ese te da idea de calor ardiente, de cosa quemante. En todo esto hay una experiencia de búsqueda de comunicación, lo que implica un trabajo muy arduo con el lenguaje. Escribir es un trabajo sobre todo atroz y jubiloso. Recuerdo que Memoria del fuego fue un tormento del culo y una alegría de la mano. Ese libro me obligó a pasarme horas o siglos en bibliotecas, y por otro

lado me dio todas las alegrías de la creación. Éste es el resultado de una difícil cacería de la palabra que huye. En el fondo, escribir es cazar y casar a la palabra que huye, la que buscas para decir lo que quieres. Cuando el lenguaje transmite electricidad de vida está lleno de tensión. Es la tensión de la lucha entre lo que uno quiere decir y lo que a veces no logra expresar.

—Escribir nos pone siempre junto a un abismo.

—Claro: el que se abre entre el deseo y la realidad del mundo. Uno siente que la distancia se acorta cuando consigue expresar ansias, ideas, todo junto.

—¿Cómo se te aparecen las palabras?

—Vestidas de retórica y entonces hay que desnudarlas. La literatura latinoamericana se está despojando, por suerte, de una tradición que la vestía de ropajes inútiles. Respeto y amo la obra de algunos escritores de estilo frondoso cuando en ellos la complejidad estilística es resultado de lo que deben decir. Alejo Carpentier sería el caso más claro en lengua castellana. Pero no me siento cerca de los escritores que hablan sin decir porque se parecen demasiado a los políticos especializados en juntar palabras inútiles. Las palabras no suenan por sonar. El lenguaje que vale la pena es el que nace de la necesidad de decir.

Cuando vivía en España recibí de gente amiga una cantidad de testimonios de indígenas de Guatemala refugiados en Chiapas. La gente

de ACNUR me pidió que resumiera todos aquellos documentos en artículos en favor de los guatemaltecos exiliados en México. Al ver el material me quedé tan golpeado por la fuerza de la verdad que contenían sus testimonios formulados con muy pocas palabras, pero todas profundamente decidoras.

Aquellos guatemaltecos recién llegados a México casi no hablaban español. Su vocabulario en este idioma estaba formado por quinientas palabras a lo sumo. Sin embargo, expresaban a la perfección el horror del que venían pero también la necesidad de decir su alma. Ambas cosas rompían las costuras del idioma hasta hacerlo estallar. Lo hermoso de aquellos documentos es que en ellos todo era verdad.

DUDO, LUEGO ESCRIBO

—¿Qué es lo verdadero en la literatura?

—Para cada persona hay una o varias verdades posibles. Leí a los guatemaltecos y les creí, de la misma manera que aspiro a que mis lectores me crean para que así se den cuenta de que quiero compartir con ellos muchas realidades, muchas preguntas. Toda pregunta, cuando es honda, conduce a respuestas que se convierten en nuevas preguntas. En este proceso hay algo dinámico y muy contradictorio.

—¿Tienes respuestas para todas las preguntas?

—No, pero cuando las encuentro no me dejan tranquilo.

—¿Y las dudas?

—Tengo una altísima opinión de las dudas. Las certezas que valen la pena son aquellas que engendran precisamente la duda.

—Hay quienes dudan de que el periodismo —oficio que has desarrollado tan brillantemente desde tu iniciación— sea compatible con la literatura.

—No comparto la conciencia elitista que concibe al libro como un objeto sagrado que está en el punto más alto del altar de la literatura. El periodismo no ocupa los bajos fondos ni los suburbios despreciables del quehacer literario, entre otras cosas porque la literatura está hecha con el conjunto de mensajes que la sociedad emite y que el escritor capta y fija a través de las palabras.

El periodismo no es enemigo de la literatura y aun tiene virtudes que puede aprovechar quien asuma el oficio de escritor: obliga a la brevedad, te enseña a decir, a salirte de la contemplación de tu ombligo para mirar más allá. Finalmente te obliga a ser claro. Si alguna desventaja representa el periodismo para el escritor es la urgencia, la prisa que, lógicamente, impide profundizar en los inicios.

La literatura exige más tiempo no sólo al escritor sino también a los lectores, porque el pacto de comunicación con éstos exige más tiempo que el que demanda el periódico. Pero el hecho de que el tiempo sea tan variable de un ejercicio a otro no implica que un género sea mejor que el otro: puede haber libros pésimos y excelentes artículos, o viceversa. Esto significa que la responsabilidad del escritor es la misma en cuanto al digno manejo del lenguaje.

LITERATURA Y POLÍTICA

—La ficción es indesligable de la realidad; la literatura, ¿lo es también de la política?

—Lo que sucede es que empieza a borrarse la frontera que separa a la cultura de la política. Toda experiencia cultural es una experiencia de comunicación que va dirigida a otros y que actúa sobre otros. Allí nace la responsabilidad política del escritor porque actúa sobre la conciencia de los demás. Cuando alguien afirma: "Escribo para mí mismo", no se lo creo. A partir del momento en que publica un artículo o un libro está dirigiéndose a los otros. Esto tiene que ver con la relación de poder entre el hombre y la sociedad.

—¿De qué manera asumes este compromiso?

—En el deseo de ayudar a mis posibles lectores a mirar. El arte sirve para eso, para ayudarte a ver.

—Muchas veces la política hace precisamente lo contrario: se manipula para que no veamos.

—Esto que dices es consecuencia del juego de los partidos, pero la política es algo mucho más amplio porque está en todos los actos de

nuestra vida y finalmente es lo que define tus relaciones con el poder.

—¿Cómo es tu relación con el poder?

—Como un desafío. La realidad no es destino, es desafío. No creo que estemos condenados a aceptar la vida que vivimos. Estamos destinados a cambiarla.

—Eso, cambiar la realidad, ¿sería otra de las funciones del escritor?

—No lo sé. No podemos aceptar las generalizaciones. Además, creo que hay tantas funciones como escritores existen, pero dentro de esa variedad todas deben tener, a mi juicio, un punto en común: que ayuden a los otros a mirar, a mirarse, a descubrirse en movimiento.

EL PODER DE LAS PALABRAS

—Los lectores que te reconocen como un periodista extraordinario se deleitan cuando abordas un género en el que eres insuperable: el minicuento.

—Hace bastante tiempo no escribo cuentos de ficción en el sentido estricto de la palabra. Para mí no hay fronteras que separen la realidad de la fantasía. ¿Cómo? La realidad es una loca con tal capacidad de disparatar que muchas veces rebasa la imaginación de los poetas más delirantes.

—Tus cuentos son difíciles de clasificar porque en ellos se entremezclan la Historia y las historias.

—Creo que mis cuentos son inclasificables, entre otras cosas porque a ellos no les gusta ser clasificados: se incomodan cuando los aprisionan bajo una etiqueta.

Pienso que sucede lo mismo con las personas: cuando las clasificas las cosificas. Lo mejor que tiene la palabra es su capacidad de vuelo. Ésta nace de su libertad.

Es por eso que la palabra se vuelve peligrosa. Las palabras multiplican la imaginación, la capacidad de asombro e indignación. La palabra arma un lío tremendo en la mente del lector. Nadie regresa intacto de la lectura. Por todo esto entenderás lo que quiero decir cuando afirmo que lo más lindo que puede sucederle a la palabra es permanecer inclasificable.

—Tus cuentos son miniaturas que exigen del lector una mirada atenta.

—Tal vez porque esos cuentos son pedacitos de un todo que el lector va a armar dentro de sí mismo. El lector complementa la obra que se le ofrece armándola a su modo y manera. Más que miniaturas, mis cuentos son ventanas por donde los lectores pueden mirar el mundo.

—El lector ¿te elimina?

—No, incorpora mi trabajo al suyo y a partir de ese momento somos amigos. Mi urgencia de escribir, entiéndelo, es ansia de abrazar.

—En Memoria del fuego aplicas una técnica semejante a la que utilizó Manuel Mujica Láinez en Misteriosa Buenos Aires: cuentas la historia a través de relatos llenos de referencias a la actualidad.

—Cuando me remito al pasado lo hago porque deseo que las cosas, al ser contadas, vuelvan a suceder, aunque sean vistas bajo una luz y con una mirada distinta a la del momento en que se dieron por primera vez.

CAMPO DE BATALLA

—¿De qué artes te vales para cazar a las palabras sin privarlas de su maravillosa libertad?

—No lo sé. Digamos que me limito a escuchar voces que suenan y que muchas veces no podemos oír porque nuestra cultura nos vuelve incapaces de hacerlo. También procuro mirar las cosas que la ceguera del mundo no nos permite ver. Hago todo eso para darle un sentido a la aventura humana y contribuir a que estemos un poco menos solos. Para eso escribo sin importarme dentro de qué género vaya a quedar mi trabajo.

—Te disgustan las definiciones, pero me gustaría que intentaras definir la escritura.

—Creo que es el sueño de la realidad, es su metáfora. Digamos que la escritura es una mentirosa que dice la verdad. En cuanto a la realidad, te diré que por inesperada, por caprichosa, me resulta mágica y fascinante.

—Escribes para guiar nuestras miradas. Éstas muchas veces se dirigen hacia el escritor. ¿Te resultan gravosas?

—No tengo problema en mostrarme. Escribir es una manera de ofrecerse a los otros. Cuando escribo estoy menos enmascarado que nunca, quizá por eso abordo todos los temas.

—¿No tienes, realmente, ninguno prohibido?

—Las cosas que no digo es porque considero que no tienen sentido para los demás. Esta especie de pudor es producto del respeto que tengo hacia mis semejantes. A partir de eso, soy completamente espontáneo en cuanto a los temas que trato.

—Esa espontaneidad es la que da un sello tan especial a cuanto escribes, pero ignoro si ese impulso podría leerse también como sinónimo de facilidad.

—No. Trabajo mucho mis textos. La experiencia de la reescritura me fascina y quizá por eso cada día prefiero más dedicarme a la literatura que al periodismo. Siempre quiero disponer de mucho tiempo para trabajar mis textos, es decir, para desnudar a las palabras. Todas están rodeándome siempre, pero las rodea una fronda espesa que me impide mirarlas. Ésta es la razón de que durante el proceso de la reescritura un texto de varias páginas se me reduzca a un simple párrafo o a veces a una sola frase. Como ves, la espontaneidad es resultado de un trabajo enorme.

—Es inevitable preguntarte si sientes temor ante la página en blanco.

—Me siento más bien belicoso porque para mí la página en blanco es un campo de batalla.

—¿Existe la inspiración?

—Sí. Ella te entrega la palabra exacta, pero es difícil descubrirla inmediatamente porque llega rodeada de otras que son completamente inútiles. Si no tienes el cuidado de seleccionarla te acaba por llevar y acabarás prisionero de un lenguaje que habla sin decir. Al que aspiro es al otro, al que entraña una vibración erótica que me envuelve por completo. Para que un texto se me incorpore y crezca dentro de mí tiene que estar hecho con las palabras que me ayudan a vivir. Aplico el mismo criterio cuando me convierto en lector: no dedico ni un minuto a un libro que no me ayude a vivir.

—¿Cuál es el género que más te ayuda a vivir?

—La poesía. Nunca he escrito un solo verso y sin embargo creo que la prosa que vale la pena es aquella que está llena de poesía.

LA OBJETIVIDAD NO EXISTE

—Por y para la literatura vives cada día. ¿Qué es lo que te mata cada día?

—Lo mismo que me hace vivir. Todo va junto y eso se traduce en el oficio de escribir.

—El oficio te da dominio...

—Sí, pero cada vez que me siento frente a la máquina —y lo he hecho durante la mayor parte de mi vida, que ahora alcanza cincuenta y un años— experimento las sensaciones que tuve la primera vez: emoción, ansias, temor, entusiasmo, fiebre. Sé que esos sentimientos pueden ser desgastantes pero aun así los protejo porque no quiero convertirme en un "escritor profesional" en el sentido de convertirme en alguien que lo controla todo. No, mi inquietud o mi excitación ante la perspectiva de escribir es una de las pruebas de que estoy vivo.

—Una de las características de tu trabajo que más me seducen es que tengo la impresión de que siempre escribes al pie de la realidad.

—Así es. No puedo tomar distancia de las cosas ni de las personas. Me entrego y me entrevero con ellas. Es como una condena que me impide ser objetivo y por eso mis cuentos están llenos de mis broncas, de mis

amores, de lo que me sucede y les sucede a otros, de lo que sueño, de lo que anhelo.

—¿Aspiras a la objetividad?

—Ya no, gracias a José Coronel Urtecho. Él me dijo algo que no olvidaré: "La objetividad no existe, no la busques. Piensa que los que hacen de la objetividad una religión se amparan tras ella para salvarse del dolor humano".

LA MÚSICA DE LAS PALABRAS

—Tu bibliografía es ya muy extensa y enriquece nuestra literatura desde 1963, cuando publicaste Los días siguientes. ¿Modificas tu relación con tus libros anteriores cuando uno nuevo aparece?

—Ver un libro publicado me llena de un estupor alegre y me confirma que escribir no es una pasión inútil; pero después quiero deshacerme de él para ser libre de emprender un nuevo trabajo.

—¿Tus libros te aprisionan?

—Podrían atraparme, claro; en cambio no puedo atraparlos a ellos. En cuanto están publicados son enteramente independientes, libres al grado de que las palabras se desprenden de las páginas y cambian. Muchas veces he encontrado en los muros frases escritas por mí. Quien las dibujó allí, naturalmente, no me da ningún crédito. En cambio me da algo mucho mejor: la sensación de que no estoy solo y que la escritura no es una pasión inútil.

Ahora que me lo preguntas me doy cuenta de que en realidad mis sentimientos ante mis libros publicados son ambivalentes: por un lado siento rechazo hacia ellos porque me remiten al pasado —es decir, a las experiencias que tuve mientras los escribía—, y por otro lado me atraen porque me gusta releerme, sobre todo en voz alta.

Me gusta leer mis textos porque redescubro la musicalidad de las palabras. Esa musicalidad me parece tan importante que cuando estoy escribiendo un texto lo voy leyendo en voz alta. Sólo entonces, al oírlo, puedo darme cuenta de si está bien o mal. Además, siempre es lindo que las palabras suenen.

—Sobre todo si, como en el caso de las que tú escribes, suenan a verdad.

JUAN GELMAN

(1991)

CARGADO CON SU PATRIA y sus palabras, sus exilios y sus reencuentros, a finales de enero llegó el gran poeta argentino Juan Gelman al Distrito Federal, ciudad que entiende y conoce, que ama porque lo ama. Alto, a veces un poco desorbitado en la mirada, tiene la voz profunda y baja. La protege siempre atusando las guías del bigote tupido y entrecano. No fuma pero tiene la voz y el gesto del fumador. Por momentos uno llega a imaginarlo envuelto en esas densas nubes de humo que se forman en los cafés que son islas adonde siempre llegan los periodistas y los poetas para compartir los silencios o para hablar.

"Hablar de estas cosas —literatura, sobre todo poesía— siempre es difícil. No se explican. Se sienten y se nacen, se escriben. Después ya no se sabe nada. Ignora uno cómo las lee la gente, cómo las comprende, si las entiende. Porque eso pasa también: que a veces en un poema hay zonas difíciles, oscuras, hasta para uno mismo. Las escribió pero no las entiende del todo y no puede cambiarlas. Allí quedan, nebulosas, hasta quién sabe cuándo..."

En la vida de Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) también hay zonas inaccesibles, como los años que abarcan su exilio en Europa: 1975-1988. Así quiere que permanezcan. Tocarlas significaría revivir momentos dolorosos señalados por la separación y por la muerte. "Si hablara hoy de todo eso tendría que explicarte demasiadas cosas. Removerlas me causaría tristeza profunda. Dejémoslas allí. Por lo pronto digamos que

he vuelto a la Argentina, donde vivo y trabajo como lo que siempre he sido: poeta y periodista."

Juan Gelman, poeta de lo urbano y de lo cotidiano, publicó su primer libro en 1956: Violencia y otras cuestiones. A él siguieron, entre otros, Velorio del solo (1961), Gotan (1962), Cólera buey (1964), Los poemas de Sidney West (1969), Hechos y relaciones (1973), Si dulcemente (1981), Hacia el sur (1982). Por las páginas de cada uno de esos libros corren la inteligencia, la solidaridad, el valor que confiesa la pasión por la pasión. Plagada de dolor, la poesía de Juan Gelman es sin embargo un profundo canto a la vida. La suma de sus versos podría ser una línea: "Apruebo el sol".

TODO ES POLÍTICA

Juan Gelman habla en voz baja pero de todo: males del corazón, dichas del alma, reencuentros con la ciudad que ahora se le brinda en una primavera invernal. No podemos mantenernos aislados en sus evocaciones. Es imposible, aun cuando quisiéramos, ignorar el mundo que nos rodea para mantenernos en el suyo. Por todas partes vemos periódicos y revistas que hablan del asalto a La Tablada, el nombramiento del nuevo embajador norteamericano en México, el discurso de Carlos Andrés Pérez. "Todo es política."

Coincidimos en que la política ocupa todos los espacios de la vida pública y se ha filtrado hasta los sitios de nuestra intimidad: la mesa de trabajo, la recámara, las salas de reunión con los amigos.

—Y las entrevistas, Juan. Releyendo las últimas que he hecho me asombra hasta qué punto las invade, aun cuando no me lo proponga, el tema de la política. Al menos una vez hablemos de poesía.

—Me gusta la idea, aunque no creo que podamos realizarla del todo. Como acabo de llegar de la Argentina me imagino que habría muchas cosas que te gustaría que te contara... No, concentrémonos en la literatura y si es posible, en la poesía.

—Muy bien, pero antes responde a la pregunta inevitable. ¿Cuál es la relación entre la poesía y la política?

—Para empezar, en el sentido más amplio, la política lo afecta todo y en todos los órdenes de la vida. Parte de esa vida es la poesía, que desde luego no puede mantenerse ajena a la influencia de la política; pero desde luego no olvidemos que, como el arte que es, tiene su propia esfera de comunicación, su propia dinámica.

En general, creo que la política ha afectado más a los poetas y narradores que a la literatura misma. Bajo la dictadura militar argentina, por ejemplo, se dieron las muertes de grandes novelistas y poetas —Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Miguel Ángel Bustos— y el exilio de muchos otros escritores magníficos de mi país: David Viñas, Tununa Mercado, Noé Jitrik, entre ellos. Tanto la muerte como el exilio de esos creadores provocó la ruptura de un tejido, de una trama a través de la cual las generaciones heredaban las tradiciones literarias.

EL IDIOMA, LA PATRIA SIN DESTIERRO

—Contra la muerte y el exilio nació una nueva literatura argentina.

—Dos: la que se escribe fuera y en la que están presentes las muchas nostalgias que nos despierta la lejanía. Hablo de lejanía de la tierra, de los seres queridos, de los lugares, de las cosas. Y la que se escribió en Argentina durante estos años de dictadura militar. Digamos que se caracteriza por su hermetismo, resultado de la autocensura y la censura. En esa corriente hay escasas referencias nacionales. Lo que quiero decir es que casi ninguno de los nuevos poetas alude directamente a la influencia que recibió de poetas argentinos de generaciones anteriores. ¿Por qué? Pues porque están dentro de la lista de escritores prohibidos, de los cuales no se puede hablar.

—Padeciste el exilio y seguramente muchas veces te habrá resultado insufrible la sensación de lejanía. Sin embargo, yo creo que es distinta cuando el exilio se cumple en un país que habla tu misma lengua.

—De acuerdo. Yo pasé más de diez años exiliado en Italia y Francia. Allí lo único que me quedaba era mi lengua, el país del que nadie puede ni podrá desterrarme. El exilio en los países latinoamericanos se vive de manera distinta, y no sólo por la lengua, sino porque hay otros puntos de referencia que lo son también de identificación: antecedentes históricos, gustos, tradiciones, atmósferas.

—Si la lengua te da la más fuerte conciencia de la patria, ¿también te da la libertad?

—En el interior de una lengua uno busca el máximo de libertad, aunque para ello tengas que pagar una pequeña cuota. Pero la libertad de la persona sólo puede ser resultado de un proceso conjunto. Lo mismo que la poesía, según Lautréamont. Él sostuvo que la poesía debe ser hecha por todos y no por un solo individuo.

—Pero ¿eso se ha cumplido alguna vez?

—No. Casi siempre la poesía está hecha por un solo hombre y la leen todos... a veces. Sólo a veces porque nuestros sistemas políticos son los más antipoéticos de cuantos han existido sobre la tierra. Y cuando los califico de antipoéticos estoy definiéndolos como los más antihumanos.

Respecto a las formas de vida medievales es evidente que nuestros sistemas son más evolucionados, más modernos, pero eso no quiere decir que no sean antihumanos, que a la postre no resulten más reductores de la dimensión humana.

EL PLACER DE LA POESÍA

—La patria y la lengua por las que lucha el poeta, ¿son la patria y la lengua del pueblo?

—Creo que sí, pero el trabajo es diferente. El pueblo crea la lengua. El poeta la trabaja. En él las tensiones de la realidad pasan por una subjetividad y se transforman en experiencias personales. El poeta puede expresar ese fenómeno de varias maneras, todas relacionadas con la realidad. Sin embargo, hay que entender que la poesía no es una copia de la realidad.

—El poeta no copia la realidad, pero la dignifica, descubre su belleza aun en los sitios y las acciones que no pueden ser descritos con “palabras poéticas”.

—Así es en mi caso, pero ignoro si en otros países de Latinoamérica o en Argentina concretamente hay una reivindicación o una inclinación de los poetas por los temas que hablan de la vida cotidiana. En la poesía siempre hay corrientes. Entre los años sesenta y setenta era casi una obligación de los poetas escribir en torno a temas o personajes políticos. Todo aquel que no escribiera “poesía comprometida” estaba mal visto. Hacer un poema de amor, por ejemplo, era considerado crimen de lesa poesía.

Hoy, al parecer, las cosas son al revés. A raíz de ciertas derrotas padecidas en algunos de nuestros países —Chile, Uruguay, Argentina—, hay todo un movimiento que tiende a desechar "la poesía de izquierda". Abordarla es motivo de rechazo y condenación. El resultado de todas estas corrientes es que hoy vivimos una especie de estalinismo al revés: si antes se pensaba que la poesía amorosa era apolítica y por eso era necesario desecharla, hoy se piensa lo contrario. El que escriba un poema "comprometido" con ciertas causas políticas a lo mejor está condenado a no ser leído o publicado. No lo sé.

Es curioso, pero a la poesía siempre se le juzga desde el punto de vista del tema. En resumen quiero decir que me parece erróneo señalarle tema a la poesía. El tema de la poesía es uno solo: la poesía misma, aquella que es capaz de hablar de todo. ¿Para qué? Para dar felicidad. Comparto con Carlos Marx la idea de que arte es "la mayor alegría que el hombre puede proporcionarse a sí mismo".

MALLARMÉ Y LA MODISTA

—¿Escribir poesía es tan placentero como leerla?

—En el proceso de creación hay momentos de felicidad, pero son raros, escasos. Se dan cuando uno siente que logra —o cree haber logrado— la expresión necesaria para decir aquello que en un momento dado lo abarca, lo obsesiona y debe ser escrito.

—Cuando buscas ese momento de felicidad, ¿piensas en tus lectores, en compartirlo con ellos?

—Que un lector experimente esa felicidad no depende del poeta sino del lector mismo. Esto me hace recordar algo que dijo Mallarmé cuando Paul Valéry le hizo una pregunta parecida: ¿por qué escribe un hombre?, ¿para qué?, ¿qué pretende? Se formulaba esas preguntas porque era poeta y era joven.

—¿Sólo un joven puede formularlas?

—También un hombre de edad avanzada que se pregunte constantemente cómo se puede mantener aquello que es propio de la juventud: capacidad de asombro, de generosidad, de solidaridad, la

generosidad de los impulsos... Entonces uno siempre puede preguntarse esas cosas.

—¿La respuesta aceptable podría ser la que recibió Valéry de Mallarmé?

—Sí. Mallarmé escribía sus poemas dificilísimos en una revista de modas. Sus sonetos eran sumamente complicados para el lector común que frecuentaba la publicación.

—¿Qué es un lector común?

—Personas que andan por la calle, trabajadores como tú y yo... Es el lector común. Pero aun cuando ése fuera el tipo de público lector que compraba la revista, Mallarmé no cambió nada de sus sonetos. Según le dijo a Valéry, un día recibió la carta de una modista. La mujer le decía que compraba regularmente la publicación porque le era muy útil para su oficio: "Pero le escribo esta carta porque leí un soneto suyo. Leerlo me salvó la vida". ¿Por qué? Mallarmé nunca lo supo, nosotros tampoco: pero la lección es valiosa.

CONFIAR EN EL LECTOR

—¿Se escribe siempre para los demás?

—Primero, para uno mismo, para satisfacer una necesidad íntima. Después, como te dije, para otros, pero nunca se sabe bien a bien ni quién te leerá ni con qué resultados.

—¿Aspiras a que te lea el "lector común"?

—Me gustaría ser leído por lectores comunes, pero es algo que uno no puede proponerse. En todo caso lo importante es qué tipo de expresión logra un escritor, un poeta. Éste lucha siempre con la necesidad de expresarse. En su trabajo hay zonas claras o zonas oscuras; mejor dicho, accesibles o inaccesibles, difíciles. Pero el poeta debe lograr su expresión sin tener eso en cuenta.

Por otra parte, hay que tener confianza en el lector. Tengo pruebas de que esa confianza es justa. Por desgracia, vivimos en un medio donde la tragedia mayor no es el poeta incomprendido sino la tragedia de que existen muchísimos lectores que no tienen acceso a la poesía por razones económicas, sociales y culturales.

—Ante esa realidad dolorosa que señalas no faltaría quien hiciera una pregunta: ¿en circunstancias como las actuales, es necesaria la poesía?

—La poesía siempre es necesaria. El pueblo tiene siempre sus poetas. El problema de nivel cultural que tiene que ver con las posibilidades económicas y sociales para que el pueblo acceda a la literatura ha existido siempre pero, como digo, el pueblo tiene sus poetas. Menciono el tema y surge otro: el del saber hacer. En nuestros países sujetos a una dependencia, donde hay una mayoría pobre que no puede ir a la universidad, se dan expresiones: Nicaragua, por ejemplo, se libera de esa dependencia pero su nivel de pobreza es grande. La ciencia y la tecnología facilitan el rápido progreso de los pueblos donde, por falta de una tradición, falla el saber hacer moderno, pero el pueblo tiene su propio método gracias al cual ha sobrevivido durante siglos. Lo mismo ocurre con la poesía: allí se da un saber hacer natural.

CANTO Y CUENTO

—Al iniciar nuestra conversación mencionaste tu exilio.

—Obligado por las circunstancias políticas, salí de mi país en 1975. Regresé en junio de 1988.

—Regresaste para seguir haciendo tus dos tareas fundamentales: la de poeta y la de periodista. ¿Le reconoces a esta actividad un rango literario?

—Se escribe con palabras, como la literatura. Pero es necesario hacer ciertos señalamientos. El periodismo es un oficio que tiene sus reglas, sus normas, su lógica. Son diferentes a las que caracterizan a la literatura, a la poesía en particular. Hago poemas para responder a una necesidad íntima. Hago periodismo porque me atrae, me apasiona. Y es que soy un hombre muy curioso al que interesa mucho saber cómo vive la gente, qué piensa, qué dice, qué hace. Me gusta escucharla cuando habla de sus cosas y después contar todo eso en un artículo.

—¿El periodismo narra en el mismo sentido en que lo hace la literatura?

—No puedo contestar a esa pregunta porque yo no hago literatura: escribo poesía. Soy poeta porque soy holgazán. No es lo mismo escribir

una novela, un cuento largo, que un poema. Éste pide líneas cortitas. Escribir un poema es muy diferente a meterse en la inmensa tarea de fraguar una novela. La novela cuenta, la poesía canta. Son dos niveles distintos de escritura, como son distintas la escritura del periodismo y la escritura de la novela. Creo que deberíamos tener en cuenta sobre todo estas diferencias porque en estos días asistimos a la invasión de un género ya muy establecido: la novela hecha periodísticamente.

El periodismo es una categoría particular de la escritura y tiene su propia esfera de acción. Lo desagradable es ver novelas que, para justificar su modernidad o sus mecanismos, se cuentan periodísticamente.

—¿No crees que más que la mecánica en que se base un texto debemos tomar en cuenta su eficacia?

—Está bien: un texto debe ser eficaz. Pero si la eficacia se reduce a querer atrapar la atención del lector, entonces ya no está tan bien. Las artes en general tienden a formar más que a informar, a enriquecer más que a entretenernos y sobre todo a dar cuenta de la belleza que existe.

En cuanto a la interacción entre la literatura y el periodismo, digamos que es producto de un fenómeno en donde los lenguajes se comunican, se filtran, del mismo modo que lo hacen las técnicas, pero de todas formas hay que establecer los límites entre los géneros. Me gusta mucho la novela policial. Es un género fascinante que exige maestría, dominio, imaginación, mucho talento por parte de su creador. Pero es evidente que la más emocionante novela policial no está en la esfera de Guerra y Paz, por ejemplo, o de Cien años de soledad.

LA ESCRITURA DEL CUERPO

—La prisa, el desconocimiento, el interés, la manipulación conducen a que en muchos niveles se dé a la palabra un sentido que no tiene y que muchas veces es contrario a su significado original. ¿Vivimos la época de la traición de las palabras?

—Hablar de traición me parece excesivo, pero es evidente que en estos tiempos existe un lenguaje utilitario que no es inocente. El utilitarismo es de todos los días y se da en la información, en la política, en la prosa, que no es inocente porque tampoco la vida es inocente. En la poesía, la relación con las palabras es cosa distinta. Pero sea cual fuere en el nivel en que uno la maneje, uno tiene que usar la palabra para decir lo que tiene que decir. No olvidemos, sin embargo, que una cosa es la que se tiene que decir y otra diferente la que se puede decir...

Esto último, sobre todo en la Argentina, ha hecho que los poetas hayan aprendido el uso de un nuevo lenguaje. Allá no se dice todo lo que se piensa pero se piensa todo lo que se dice.

—¿Con qué se escribe la vida cotidiana?

—Con el cuerpo. Me refiero a la voz, la mirada, el trato, la relación de persona a persona. El cuerpo escribe todo el día, hasta cuando duerme.

Pero al mismo tiempo, se escribe con la memoria, con el olvido, con lo que le sucede a uno y con lo que les pasa a los demás.

—¿Te gusta ser escrito?

—Según por quién. A un poeta lo escriben otros poetas, la gente de la calle, la familia, los amigos, su lengua, la música...

—Cuando en ti se silencia la poesía, ¿otro arte ocupa su lugar?

—Ninguno. Mucha gente dice que cuando la poesía calla aparece la música. En mí no ocurre así. La música me gusta mucho, pero cuando la poesía calla no escucho nada más para continuarla.

—¿Te resistes al silencio, lo temes?

—No. Me parece que ese silencio está gestando nuevas palabras. Hay una relación entre el tipo de poesía que alguien escribe y su silencio. Una buena poesía, a mi juicio, se caracteriza por una buena cantidad de silencio. Todas las miles de palabras que no se utilizan sirven para que encuentres una. Cuando el poeta usa la buena palabra, digamos que mató a otras mil porque las desechó y las dejó en silencio.

—La poesía deja en silencio infinidad de palabras. Muchas de ellas, desgraciadamente, llenan nuestros días de la mañana a la noche: violencia, opresión, contaminación, corrupción, genocidio, tortura, muerte, injusticia, abandono. Entre todas esas palabras una —poesía— resulta casi la única o la última inocente. ¿Crees en la inocencia de la poesía?

—El arte en general, y dentro de él la poesía, es inocente... Pero tal vez haya otras áreas de inocencias en el mundo. Existen, lo puedo asegurar.

JAIME SABINES [II]

(1991)

PROTEGIDA POR LA VERDURA del jardín, la casa está llena de tibieza, de silencio, de luz. Sus paredes son blancas. Ninguna sombra las enturbia, ni siquiera la que dejan los recuerdos. En los sillones de la sala se alojan la pulcritud y el orden doméstico; en los anaqueles hay decenas de libros y una maquinita portátil.

Aparece en la sala un hombre de expresión amable. Silencioso, me conduce hasta la última habitación. Allí está Jaime Sabines. Descansa en la cama eléctrica donde lo tiene confinado desde hace más de año y medio la fractura de su pierna izquierda.

Los aditamentos que cuelgan de la cabecera convierten el lecho en una especie de potro de tortura; pero la expresión de Sabines no es la de un martirizado sino la de un ser enérgico, voluntarioso, ávido, dispuesto a vivir cada minuto de sus días que acaban de sumar sesenta y cinco años: “No hay que lamentarse por los accidentes que nos ocurren. Suceden y ya. Tampoco hay que pensar demasiado acerca de la vida pasada. Cuando uno lo hace, envejece y como no deseo que eso me suceda, vivo desenterrando el porvenir”.

CADA HOMBRE EN SU NOCHE

Días antes le expliqué telefónicamente dos razones para entrevistarlo una vez más: su cumpleaños y la aparición de una nueva antología poética ilustrada con dibujos de José Luis Cuevas y fotografías de Daisy Ascher. Ya en su presencia le expongo mi razón fundamental: saber qué ha hecho en diecisiete meses de aislamiento.

—En diecisiete meses de operaciones, dolores incesantes, pesadillas, no he hecho más que morirme a medias o morirme bastante. Todo este tiempo ha sido una pesadilla que resumo con la experiencia del dolor, de la incomodidad, del insomnio y al mismo tiempo de la necesidad de adaptarme a todo eso. Hay circunstancias en las que no le queda a uno más remedio que vivir los días como vienen.

—Nadie deja de tenerle miedo al insomnio.

—Es terrible, pero lo bueno es que al fin llegas a vencerlo: la fatiga de pasar noches sin dormir te vence y al fin duermes a cualquier hora. Lo que quiero decirte es que cuando uno vive en condiciones como las que enfrento ahora acaba por no haber diferencia entre la noche y el día.

—¿Cómo pasas tus días?

—Entre la conversación, los libros, la lectura de los periódicos. Vas juntando todas esas experiencias para poder vivir. Sobre esa idea precisamente escribí cuatro o cinco líneas de un poema: "Mi vecina de cama, / la bugambilia, / se enciende con el sol y dice: / Jaime: hay que vivir / aunque no puedas caminar. / Mírame a mí". ¿Qué quiere decir eso? Pues que uno tiene que esforzarse para mantener el diálogo con la gente, con el mundo.

—¿Cómo ha cambiado tu diálogo con el mundo?

—Estoy casi inmóvil y miro: el paso de los días, el smog que ensombrece al sur de la ciudad. Lo maravilloso es ver el sol cuando brilla. Esto me ilumina.

LA NECESIDAD DEL OLVIDO

—El sol de hoy, ¿ilumina otros días?

—Desearía que iluminara el porvenir. El hombre no tiene demasiado tiempo para gastarlo en recordar, o a lo mejor digo esto porque a mí no me gusta recordar. La clave de esta idea está en otra línea de un poema que escribí cuando murió mi hermano Juan. Ese poema terminaba diciendo: "Porque el olvido es la supervivencia". En ese caso concreto me refería a los muertos. No puedes vivir con ellos. Si no los olvidas te jalan a su tumba. Hay que zafarse de sus manos, hay que olvidarlos para seguir adelante. Por eso el olvido es necesario.

—El olvido es otra forma de muerte.

—No en el estado en que me encuentro ahora. Estoy como una planta que espera el día de brotar. Yo espero el momento en que pueda caminar otra vez. Sé que el proceso para que llegue a ese punto será lento. Así que en este tiempo, además de haber aprendido a olvidar, he aprendido a esperar.

LOS PODERES DEL SUFRIMIENTO

—La conciencia de nuestro cuerpo gira sobre dos ejes: el placer y el dolor.

—En los últimos diecisiete meses el dolor me ha dado constancia de mi cuerpo. Lo terrible es que el dolor físico es completamente inútil. Esto me llevó a escribir un poema que dice: "¿Habrá siquiera un mes al año, / una semana al mes, / un día a la semana, / unas horas al día sin dolor?" En esta etapa de mi vida he experimentado muchas sensaciones y todas se resumen en el dolor. Siempre presente, sólo cambia de intensidad, como la luz.

Soy un hombre que siempre ha estado muy dentro de su cuerpo, sólo que ahora él manda: él determina cómo debo distribuir las horas y a veces es él quien impide que asome la esperanza. Por eso digo: "Es sólo mi esqueleto que ya no quiere andar conmigo". Cuando tu esqueleto se detiene tú también te detienes. Estoy detenido, atrapado en esta cama.

—Y tu sombra, ¿dónde andará?

—Quién sabe. Lo único que sé es que hace un año estoy esperando levantarme. Me han puesto muchas fechas límite y ¿qué ocurre? Llego a ese día, espero levantarme, fracaso, vuelvo a verme clavado en la cama y vuelvo a aferrarme a la esperanza. Ha sido difícil si te pones a pensar en

cómo han sido las cosas: el 12 de noviembre de 1989 tuve un accidente en Chiapas. Me hicieron una operación. A los catorce días se me declaró una infección. Vine a México. Aquí me operaron once veces. El 6 de enero de 90 me dieron de alta. Me sentí feliz. Pensé: "Voy a aprender a caminar". Lo hice, lo intenté pero después vino una infección y bueno, aquí me tienes, con polineuritis aguda por estafilococos áureos.

—Tu padecimiento te ha dado muchas cosas, entre otras el lenguaje de la enfermedad.

—No me es ajeno. Estudié medicina tres años. En ese tiempo aprendí algo del lenguaje de los médicos, que por cierto ahora es aplicable a mi caso: "Sabes cuándo empieza una osteomielitis, pero no cuándo acaba". Ahora ya no importa la infección, lo que se necesita es que suelde el hueso. En ese caso podría moverme, caminar un poco. Es necesario que se levanten las defensas orgánicas que están por los suelos, como yo.

LAS MALAS HORAS DEL MUNDO

—Siento que en esta casa, tan llena de silencio y de luz, no hay espacio para la desesperación.

—Lo hay a veces, cuando siento que estoy en una cárcel medieval atado entre grilletes. Me desespera saber que la calle está a unos metros de mí y no puedo alcanzarla, que al otro lado de mi puerta gira el mundo.

—¿Cómo te comunicas con él?

—A través de la televisión y los periódicos. Te aseguro que ahora estoy mucho más enterado de lo que pasa en todas partes. Y precisamente por eso, por lo mucho que sucede, el mundo me atrae, me seduce. Sí, óyelo bien: este deplorable mundo actual me atrae. Aunque desde luego hay cosas que ya no quiero ni ver: lo que pasa en Irak o en el Perú. Imagínate ese pobre país con Sendero Luminoso, el cólera, la miseria en que vive esa pobre gente. Otra cosa que me ha interesado mucho es el Tratado de Libre Comercio. Creo que es importante que se vaya paso a pasito.

—¿Qué es lo que más te interesa de los periódicos?

—Ahora, todo. Y por leerlo todo me doy cuenta de que la situación real del mundo es atroz. Hay atentados, guerras, terremotos. La situación en

África es terrible y terrible también la crisis que está viviendo la Unión Soviética. El mundo se sacude, se resquebraja, avanza mientras yo estoy aquí atado a esta camita que más parece un potro de torturas.

—¿Te sientes sólo un espectador?

—No, estoy participando de todo. Frente a los hechos mis reacciones varían: a veces siento rabia, en otras ocasiones esperanza y también reflexiono.

—¿En algo particularmente?

—Sí, acerca de lo que está pasando en Rusia. Qué paradoja: Gorbachov le da la libertad a Rusia y hoy es atacado por ese mismo pueblo gracias a la libertad que él le dio. Pero hay otras paradojas. Sudáfrica, por ejemplo. Su presidente reconoce los derechos de los negros y ahora son ellos quienes lo bombardean. Qué triste es la suerte de un libertador: ser devorado por la gente a la que liberó.

—¿Qué opinas de la situación de Cuba?

—Admirable: sigue firme. Fui un gran admirador de Fidel Castro y lo sigo siendo. Desde luego admiro al pueblo cubano, que es el que le da fuerza a Fidel.

—¿Qué va a pasar en Cuba?

—No puede uno hacerle al adivino. Todos los analistas políticos dan por hecho que la situación va a estallar. Desgraciadamente Cuba está más aislada que nunca, la situación ha de ser tremenda. Me pongo en el lugar de Castro y trato de imaginar lo que sentirá al ver que la obra de toda su vida se está deshaciendo; que su obra y el sueño de su vida están a punto de deshacerse. Son malas horas. Ya Cuba casi no tiene comercio con los países del Este. Podemos prever que la situación se agravará, que habrá más escasez.

—¿El socialismo ha muerto?

—No creo que haya fracasado el socialismo. Si algo fracasó fue el socialismo que vimos durante sesenta o setenta años. Vendrá otro. Mientras haya injusticia en el mundo no creo que fracase el anhelo del hombre por la justicia.

—¿Qué opinas de las recientes querellas entre los intelectuales?

—También he leído noticias al respecto. Déjame decirte que todas esas querellas me parecen completamente superficiales, deleznables; o si prefieres que te lo diga de otra manera: un show, una pérdida de tiempo. Si leo esas cosas es sólo para llenar mi tiempo.

LA RECUPERACIÓN DEL PLACER

—Reflexionas. ¿Relees?

—Leo nada más. Casi todos los amigos que vienen a visitarme me traen libros recién editados, escritos por autores nuevos.

—¿Escribes?

—No, es uno de los motivos de mi angustia. Para escribir necesito tener cerca una taza de café, mis cigarros y apoyarme sobre mi lado izquierdo para escribir en la cama. Esto no puedo hacerlo porque tengo un clavo de metal que me impide mover la pierna izquierda. Con el tiempo se vuelve uno maniático. Antes era distinto. Podía escribir en cualquier parte y en todo tipo de papeles: servilletas, cajetillas de cigarros, hojas sueltas. Ahora no.

—¿Has intentado dictar?

—Ni pensarlo. Yo necesito escribir mi poesía tal como va naciendo.

—Debe de ser horrible no poder escribir.

—No lo es tanto si piensas que en la vida hay tiempo de sembrar y tiempo de cosechar, tiempo de decir y tiempo de quedarte callado. A fin de cuentas todo va procesándose dentro de ti y cuando llega la hora las cosas salen a la luz. Confío que eso me sucederá en cualquier momento. Me urge escribir. ¿Qué? No lo sé. Tal vez la suma de mi experiencia, de mi enfrentamiento al dolor. Escribir será la recuperación del placer.

—Hay un placer que hoy todos condenan y tú no lo has abandonado: el de fumar.

—El cigarro siempre ha tenido gran importancia para mí. Ahora que han tratado de quitármelo es cuando más lo he defendido. Lo necesito: es mi compañía y con frecuencia un interlocutor. Por fortuna el cigarro jamás me ha hecho daño. Mis problemas no se derivan de allí, sino de algo que es un hecho: la edad. En todos estos meses en que he tenido que detenerme he aprendido a ver la decadencia del organismo humano: ésa es la que dice tu edad, es la constancia de la declinación. Pese a esto, me niego a ser viejo.

—¿Cómo te imaginas la vejez?

—Como la etapa en la que el deterioro del cuerpo se va hacia el corazón. Ser viejo es no entender la vida. Siempre pensé que la vejez era una preparación para la muerte. En muchas ocasiones sí lo es, por ejemplo, cuando un individuo padece una enfermedad terrible que al fin lo obliga a desear la muerte. En mi caso la enfermedad ha sido un estímulo para que cada día anhele con más ansia la vida. Esto lo atribuyo a que no me

quedé rezagado de mi vida. Hice todas las cosas que deseé hacer en un momento.

EL MAR, EL JARDÍN, LA CALLE

—En este momento, ¿qué desearías hacer?

—Encontrarme en el mar. Recibir el sol de la mañana o del atardecer, tenderme en la arena húmeda.

—¿Qué clase de mar anhelas?

—El mar tranquilo, abierto.

—¿A qué edad conociste el mar?

—A los veintidós años fui a Acapulco. Entonces vi por vez primera el mar. Me fascinó pero también comprendí que le temía. Aún le temo por insondable, por misterioso, por todo lo que encierra.

—¿Tienes el mismo sentimiento hacia tu tierra?

—En realidad lo añoro todo: la puerta, la calle, el jardín que me muero por ver. Lo único que me consuela es la bugambilia: ya creció, ya se asoma por la ventana, ya puedo mirarla. Imagínate: extraño tanto la calle que me alegro cuando me dicen que van a llevarme al hospital. Entonces me entusiasmo con la idea de que me subirán a una ambulancia. Por incómoda que sea me fascina porque me permitirá ir viendo por sus ventanillas pedacitos de cielo, de edificios, a la gente que pasa. Sólo puede entender mi emoción un hombre que haya pasado mucho tiempo en un sitio, en una cárcel. Qué curioso es todo: no siento ninguna nostalgia por las cosas pasadas o perdidas; la siento por las cosas que están allí, al otro lado de la puerta, esperándome. Y no puedo alcanzarlas porque estoy prisionero.

—¿Nunca antes tuviste esa sensación?

—Sí, alguna vez que estuve muy involucrado en una relación amorosa.

EL ANSIA QUE NO CESA

—Tu condición física te impide escribir por el momento, pero supongo que sigue viva tu necesidad de hacerlo.

—Claro. Quiero escribir una poesía deshuesada. Mi gran ilusión es escribir un texto que dependa tan poco de la forma que al ser traducido no sea traicionado.

—Siento que puede haber un riesgo en ese tipo de poesía.

—Sí: deshuesar tanto las cosas que el lector no las sienta, que a fuerza de ser sencillas puedan convertirse en simplezas.

—Las cosas se describen por sí mismas. Pienso en lo que veo frente a mí; la pared blanca.

—Si voy a escribir un poema sobre ese tema desde luego aludiré a la pared blanca, pero debo hacerlo con magia precisamente porque la simpleza de la frase “la pared blanca” la tiene. Todos los días reflexiono acerca de lo que quiero hacer: escribir poemas con las palabras más comunes, llevar a la poesía las experiencias más cotidianas.

—¿Hay alguna línea o un verso que codicies?

—Sí, una línea de Job: “Mide mi corazón la noche”. Cinco palabras te hablan de todo, insomnio, ansias de estar vivo, la emoción de la noche, la angustia, la desesperación, la añoranza. Lo que pretendo es escribir una poesía que lo concentre todo. Esto me hace recordar el haikú de un escritor japonés del siglo XI: “Calla el visitante. / Calla el interlocutor. / Calla el crisantemo”. En un poema vale más lo que no se dice, lo que únicamente se sugiere. Quizá los haikús me fascinen tanto porque son un ensayo del silencio, si quieres decirlo de otro modo, concentran el poder de las palabras para convocar al silencio.

LA FASCINACIÓN DEL SILENCIO

—¿Encuentras magia en el silencio?

—Desde luego, quizá porque no existe. Hace mucho tiempo leí en una revista un texto que se titulaba precisamente “Silencios”. No recuerdo el nombre de su autor, pero nunca he olvidado que pretendía describir el silencio nocturno en el jardín. Conforme ibas avanzando en la lectura te dabas cuenta de que el silencio no existía y que bajo su apariencia se daba una feroz lucha de todas las formas de la naturaleza por sobrevivir. Visto así, el silencio es un horror. Para comprenderlo hay que saber escucharlo.

—Cuando escribes, ¿te escuchas?

—Primero veo lo que escribo y simultáneamente estoy escuchando el ritmo interior que posee todo poema, aun el más deshuesado.

—Hablaste del mar. ¿Comparas con su ritmo el de la poesía?

—No exactamente. Dicen que el ritmo de la escritura es el de la sangre que circula por nuestro cuerpo o el de la gravitación terrestre. En todo caso creo que es una medida, una pauta en donde son muy importantes los silencios.

“LOS RÍOS QUE VAN A LA MAR”

—¿De qué se nutre tu poesía?

—De vida, de toda la vida. No dudes de que mis experiencias en la tienda o en los establos o en la fábrica de alimentos balanceados estén presentes en mi poesía. En ella queda lo que vives, lo que miras, lo que sientes, lo que oyes.

—¿La música, por ejemplo?

—No tengo oído para la música. Mi percepción del mundo es más visual que auditiva.

—Algunos compositores e intérpretes han musicalizado tus poemas. ¿Cómo los escuchas entonces?

—Cuando la música es buena, cuando siento que se acopla a mis palabras, son una especie de iluminación, me deslumbran y sorprenden como si los escuchara por vez primera. La música les da un acento nuevo a mis palabras y llego a dudar si fui yo quien las escribió. Más allá de esto, nunca he sido ni apasionado de la música ni melómano. La verdad es que yo no necesito de la música. Me basta con el ritmo de las palabras, con el ritmo del mundo.

JUAN JOSÉ ARREOLA

(1992)

A SU ESCRITURA LACÓNICA y perfecta, Juan José Arreola opone de viva voz una permanente cascada de palabras. Auténtico mago, las extrae del aire, de los bolsillos de su memoria y su olvido. Algunas las pronuncia con lentitud, fascinado por su sonoridad; a otras las acentúa, les da volumen con el movimiento de sus manos infatigables: sus más luminosos adjetivos.

Personaje de sí mismo, Arreola vive perpetuamente atrapado por hechos insólitos que lo señalan y lo aíslan; enfermedades reales o imaginarias, un constante estado febril que le permite mirar el alma de las cosas, sueños atroces que lo atormentan y luego lo condenan al insomnio, vigilias en que un misterioso ser trastoca los horarios, cambia fechas o los nombres de los días, revuelve la ciudad, de modo que Arreola pierde constantemente los puntos de referencia, los lugares del encuentro. Así que para mirarlo y retenerlo un instante es necesario tenderle una trampa que desde luego también sea de palabras.

Hace algunos años tuve el privilegio de entrevistar a Juan José Arreola en su único domicilio permanente, en las calles de Guadalquivir. Arreola estaba a punto de afrontar una de sus perpetuas expiaciones: en el momento de su mayor celebridad televisiva se desterró a Zapotlán, su tierra natal, porque de pronto necesitó la soledad, la quietud, las noches en que pudiera darle la mano “al niño terrible, malévolo, perverso, que fui”.

En su “destierro”, Juan José no estuvo solo. La cámara de televisión siguió su recorrido por pueblos y ciudades de los que nos mostró primores; plazas, palacios, fuentes, jardines, a veces tan bellos y grandiosos como el discurso de Arreola. Pero tan abruptamente como había dejado la ciudad, el autor de Confabulario volvió a ella.

Lo busqué inútilmente; a la cita formal que Arreola fijaba siempre para media mañana, “porque antes de las once no tengo absolutamente nada en la cabeza”, se sucedían olvidos, ausencias; hasta que al fin logré atraparlo entre dos llamadas telefónicas: “Bueno, sí, vamos a platicar; pero te advierto que estoy muy nervioso... Imagínate, van a venir para que grabe unos minutos de televisión a color y estoy preocupado porque no dormí y tengo un aspecto terrible. Así que ahora necesito arreglarme, recomponerme, encontrarme otra vez. ¿Tú te imaginas? Pero, bueno, te debo esta plática. Así que te espero a las once, aunque preferiría que lo dejáramos para mañana...”

Como sé que para Arreola términos como “mañana” son absolutamente imprecisos, me volví implacable. “Dentro de media hora te caigo. No te quitaré mucho tiempo, no te preocupes.”

LOS DEMONIOS Y LOS DÍAS

Orso Arreola, su hijo, me recibe a las puertas de su librería, Arreolarte. “Que lo esperes aquí”, me dice e impide mi paso hacia la casa, que recuerdo como un gran salón repleto de libreros, sin los objetos que siempre definen el ambiente doméstico.

Oloroso a jabón, con el cabello húmedo, aparece Juan José Arreola. En cuanto lo veo me doy cuenta de que el tiempo, que no lo ha dañado, modificó su atuendo. Extraño su boina, su capa y la inmensa melena rizada que lo hizo célebre. “No, no...” Lo digo y Arreola se sorprende, da vueltas por la librería y me jura: “Nunca he traído el cabello más largo que ahora... Lo que sucede es que lo tengo mojado, pero si quieres mando pedir una pistola de aire a la peluquería...”

—No es necesario. Hay otras cosas que me interesa mucho más que me aclares. Existen en tu vida siempre circunstancias extraordinarias. Parecería que un grupo de duendes son dueños de tus horarios, de tu tiempo, que en realidad te manipulan y te impiden actuar con libertad...

—Claro que sí existen esos seres: son duendes. Además, me pasa algo inquietante ahora que he vuelto a escribir cuentos breves. Imagínate, después de tantos años... Pienso sobre todo en uno que es acerca de Plotino y Porfirio, su discípulo. Lo que acabas de decir: me tienen poseso. Sí, me tienen poseso las ideas del demonio, del “familiar” que está cerca de uno y lo apoya, lo conduce o lo guía en sus acciones.

—¿Te gusta que los duendes, el “familiar” o el demonio te ronden?

—Pero ¿cómo va uno a gloriarse de semejante atrocidad? Ese demonio es una emanación de uno mismo. Existe. A propósito de Plotino, estudié el tema y encontré su verificación en varias autoridades.

—El demonio que trastoca tus días y tus horarios ¿es el mismo que te ha mantenido tantos años lejos de la literatura escrita?

—Creo que sí. Porque hay algo, alguien que sabotea mi vida y precisamente aparece en uno de mis primeros cuentos.

EL TRABAJO ES EL BIEN

—Dijiste que ese demonio sabotea tu vida, pero te pregunté si sabotea tu escritura.

—Hace imposible el anhelo de la creación literaria. Anhelo que conozco por momentos... momentos que a veces no aprovecho. Eso ha ocurrido desde el principio de mi vida y al final sólo tengo unos cuantos relatos saludables, puros. El saboteador empezó a corromper el curso de mi trabajo. El trabajo es el bien y en mí ha habido siempre una nostalgia del bien. Tanto que de joven pensé dedicarme a la vida religiosa. Pero ¿qué sucede? Que el saboteador le da un giro de pesadilla a mi vida. Si no, dime: ¿cómo un hombre tan originalmente cursi puede ser demoniaco? Y ahora creo que porque aspiré al bien y a la pureza logré escribir algunos textos puros, limpios...

—El bien, en ti, está representado por la buena escritura. ¿Cuál es entonces tu mayor pecado?

—Pues lo contrario: la mala escritura. Mientras uno guarda su maldad para ejercitarla todos los días con sus parientes, con sus amigos y conocidos —sobre los que ejerce furias, impone caprichos, deja caer arrebatos—, el mal que hace es reducido porque no rebasa ciertos límites muy pequeños. Pero cuando uno escribe mal hay muchas personas que reciben la influencia de ese texto mal hecho. Entonces el mal que uno hace y la culpa que luego siente son mayores.

—Nunca he oído a nadie tan seguro de haber escrito, aunque sólo sea "algunos textos puros, limpios". ¿Estás satisfecho de tu obra?

—Quisiera borrar muchas cosas o quizá todo lo que he escrito.

—¿Guardas tus borradores?

—Sí, todos. Los guardé por ese afán, por esa lucha que ocurre dentro de mí mismo. Guardo esos borradores porque ellos son la prueba de que he renunciado a muchas cosas antes de lograr cada relato.

DECIR Y ESCRIBIR

—Es difícil creer que le resulte arduo escribir a una persona con tu facilidad de palabra.

—Hablar o escribir en mí son la misma cosa. Y siempre he disfrutado como pocos el arrebato, la posibilidad de decir lo que se me antoja... Sí, decir y escribir para mí es lo mismo. Pero por hablar tanto no me aplico a eso que tú llamas el duro oficio de escribir. Hay textos que marchan solos, y otros, por más que los trabajo, siempre están lejos de ser lo que llamamos un texto literario.

He conocido las dos aventuras —la inspiración y la resistencia— que rodean a la escritura. Recuerdo, como ejemplo de lo primero, un texto que escribí de un tirón, después de una siesta. Y que está inscrito dentro de una posible perfección. Otras veces el relato que se publica es quizá la última de diez o quince sesiones de trabajo.

Lo más lírico puede salir casi de un tiro. Ésos son los textos que considero mejores, los que más me gustan. Los demás exigen otra clase de trabajo. Quizás a eso se deba que yo no haya escrito, hasta el momento, una novela. Requiere una continuidad, un esfuerzo, un sacrificio que no estoy dispuesto a hacer.

DESCANSAR DE LA CONCIENCIA

—¿Escribir es renunciar a la vida?

—Sí, en muchos sentidos. Nunca tengo el valor de canjear una experiencia personal por una sesión de trabajo. Cuando la obra es buena lo exige todo de uno: la energía, la atención. Mientras uno escribe un libro se tiene que sepultar en él, vivir solo en él. Por eso digo que he sido un cobarde: me ha faltado heroísmo para internarme en una obra que sea demasiado grande. Mi obra, mi escritura, es el resultado de ocasionales zambullidas en el misterio del que luego salgo para disfrutar de la vida, de los amores, de los pasatiempos. He tenido varios que me han obsesionado tanto o más que la literatura: el ajedrez, por ejemplo.

—¿Estableces algún paralelismo entre el ajedrez y la literatura?

—Sí, de alguna manera son cosas que he practicado para perder la idea del tiempo; pero desde luego la posición de uno frente a esas dos prácticas es distinta. En el ajedrez agredes, usas siete potencias del alma para dar y no dejar que te den. En la literatura es distinto: uno siempre es agredido por el demonio. Y yo, ahora, tengo miedo de decir estas cosas porque no sé lo que desencadeno...

—Cuando dices que quieres perder la idea del tiempo, ¿significa que aspiras a detenerlo o a borrar la conciencia que tienes de su paso?

—Yo quiero siempre huir del tiempo. Para eso —para huir— sirven todas las formas de la literatura: ya sea la escritura, ya sea la lectura. Al acercarte a una novela canjeas tu tiempo por el de los personajes: si vas al cine descansas de tu tiempo personal, individual y miras transcurrir el de otros. Uno se mete en todas esas cosas para renunciar a lo insoportable de la vida. Lo bonito de leer o de escribir es que descansas de la conciencia.

MEMORIA Y OLVIDO

—Mientras escribes, ¿no eres más consciente?

—No. La verdadera obra de arte se hace más allá de la conciencia, aunque no sé si más lejos o más cerca de la razón. Recuerda que en la literatura lo irracional es lo grande.

—¿Qué papel juegan la memoria y el olvido?

—La memoria es la base de la creación literaria. Hablo de la memoria vivencial y textual, hablo de la memoria de tus hechos y tus aconteceres. Junto a ella hay otra memoria importantísima: la literaria. Para que todas esas formas de memoria existan tiene que haber olvido. Es más, si no olvidaras morirías por el peso de las cosas, de los recuerdos.

—¿Quiénes habitan en tu memoria literaria?

—Es imposible decirlo. Son cientos de personas, de seres, de nombres. Mi memoria literaria es caótica, desordenada; recuerdo por ejemplo los cientos de magníficos poemas que leí —y aún recuerdo— junto a otros —que tampoco he olvidado— y que eran menos buenos. Pero tengo que confesar que en mí hablan el primer Baudelaire, el primer Pedro

Blumberg... Ahora tú me das la ocasión de hacer el catálogo de mis criaturas literarias, pero no puedo mencionarlas a todas...

—Estos autores ¿te influyeron por la totalidad de su obra?

—No, nunca. Sólo fragmentos de ellas. Me iluminan las chispas que se levantaron, y aún se levantan, en inmensas fogatas. Amo un poema o dos o tres de cada autor, recuerdo un fragmento o quizás una línea, una palabra: un trocito.

LA HISTORIA INTERMINABLE

—Esa inclinación corresponde a una característica de tus textos: su brevedad.

—El texto pequeño ha sido realización constante de mi vida. En Palindroma, mi último libro, hay muchos escritos que no son más que una frase. Luego inclusive me valí de una sola palabra y me detuve porque pensé que me estaba acercando —por la literatura— otra vez al silencio, a la nada. Y por eso he vuelto a escribir, a escribir más... Será un relato breve, pero no tanto... Deseo hacer uso nuevamente de todo mi lenguaje.

—En alguna de tus lecturas ¿está el origen de tu inclinación a escribir textos pequeños?

—Entre los habitantes de mi memoria distingo en este momento un relato de Anatole France. Ocurre en el Oriente. Un emperador desea conocer la historia de la humanidad. Toda su historia. Para que la escriban manda llamar a todos los sabios. Pasa el tiempo y llega a verlo uno. Lleva muchos tomos que carga la joroba de un camello. Aparecen otros. Escribieron la historia de la humanidad en volúmenes que agobian a un caballo. Cuando el emperador ve todo aquello dice: “Ya no tengo tiempo de leer algo tan grande. Ya no me queda vida. Hagan algo más pequeño”. Pasan los años y siempre le llevan obras demasiado grandes. Llega el momento en que el emperador está en su lecho de muerte y un sabio le presenta un solo tomo con toda la historia de la humanidad;

pero tampoco tiene tiempo para leerlo. Al fin, llega el último escritor, que le ofrece toda la historia de los hombres en una sola frase: "Nacimos, sufrimos y morimos". ¿Crees que pudo haber una historia más exacta de las generaciones humanas?

—¿A qué edad leíste ese relato?

—A los ocho o diez años. Tiempo después descubrí a Papini, que de alguna manera reafirmó mi inclinación por los textos cortos. Uno de sus personajes es un poeta alemán, Otto Muttermann, que empieza a escribir un poema universal grandioso. Cuando se lo presenta a Gog, ese poema está reducido a una sola palabra... una palabra que por desgracia olvido...

—¿Es Entbindung, que Papini traduce como "nacimiento y parto"?

—Sí, creo que sí... Pero el caso es que entre esas dos influencias literarias crecí con la idea de que para decir más a través de un texto hay que reducirlo, concentrarlo. Imagínate: "El mapa de los objetos perdidos" comenzó siendo una novela corta, después un relato y al fin lo publiqué convertido en un simple párrafo.

LA TRAICIÓN DE JONÁS

—Dijiste que volverás a escribir porque sientes otra vez el deseo de utilizar todo tu lenguaje...

—Sí, y para ello he retomado una historia que comencé en mi primera juventud. Te la contaré a grandes rasgos y con el temor de que se me desgaste por contarla tantas veces. Imagínate que el personaje es un escritor y que, al borde de la muerte, hereda a un amigo los personajes de la novela que no alcanzó a escribir. Esos personajes, naturalmente, están bien definidos; pero cuando el heredero trata de tomarlos, resulta que todos comienzan a comportarse mal, a rebelarse, a adquirir características completamente distintas, que son a veces lo contrario de la idea original según la cual fueron concebidos.

—¿Cuándo empezaste a escribir ese relato?

—Quizás era 1934 o 1935...

—Después de cincuenta años de silencio, ¿han cambiado?, ¿cambió tu idea del relato?

—Eso es lo que veré ahora, cuando termine de escribirlo.

—¿Por qué abandonaste entonces a tus personajes?

—Porque faltaban muchos años para que yo leyera el libro que me mostró una serie de maldades femeninas y masculinas que yo necesitaba conocer antes de orquestar mi propio libro. Hablo de Las amistades peligrosas de Choderlos de Laclos.

—El largo silencio a que sometiste a tus personajes, ¿no fue una traición a ellos, a la literatura?

—Claro que sí. Soy un traidor. Soy Jonás. Jonás es un personaje que se nos olvida. Imagínate, él es enviado por el Profeta para transmitir el mensaje, pero tiene miedo de darlo y de que el pueblo se encolerice y lo lapide. ¿Qué hace Jonás? Huye de su destino: en vez de irse a Nínive, donde lo esperan, se va a Tarsis. Llega agobiado por los remordimientos, con el rostro marcado por la culpa...

—¿Así retornas a la literatura?

—Sí, y así llegué a la frase de Porfirio —el discípulo de Plotino— que hizo posible mi cuento. Esa frase asegura que "Plotino se avergonzaba de su cuerpo y por eso se sentía tan mal de salir a la calle con el alma metida en él".

—Si sientes que traicionaste el don con que naciste, las palabras, ¿no temes que ahora, cuando quieres volver a ellas, te traicionen también?

—Ya lo veremos, pero espero que no me traicionen, porque yo las he amado, las llevo siempre conmigo. Ante todas tus preguntas me formulo otra: ¿por qué he vuelto a sentir necesidad de escribir? Por el empobrecimiento de la vida. El espacio de mi vida se ha ido empequeñeciendo sensiblemente: sé que se termina mi plazo temporal. Cuando eres joven la muerte es una posibilidad, después una absoluta certeza... Ahora la muerte es mi certeza, cuando precisamente no he tenido más certeza que la vida... La idea de un final me resultaría menos dolorosa si creyera en la redención, en un ser superior... Sé que un día me iré para siempre.

—Que te irías para siempre me dijiste hace meses, cuando nos despedimos porque pensabas recluirte por el resto de tu vida en Zapotlán. ¿Qué fuiste a buscar?

—Fui a Zapotlán por el afán de perderme y de recuperarme; fui allá en una especie de preparación a la muerte. Yo debía de escribir sobre esa experiencia porque creo que después del Ars poética sólo otro libro puede ser tan cortante: el Ars moriendi. Allá, solo, rodeado por la noche profunda, oí el rumor de todo: pensé todo el ser en su totalidad y con eso me abrumé y me sentí anonadado.

—¿Qué te arrojó nuevamente de tu tierra?

—El miedo de haber visto la muerte, el miedo que me produjo el anonadamiento... Vuelvo aquí porque creo que aún falta algún tiempo para que me enfrente con mi muerte. Aquí, de vez en cuando me olvido de ella y me pongo a vivir.

EL MISTERIO DE B. TRAVEN DEVELADO POR GABRIEL FIGUEROA

(1994)

HACE UN CUARTO DE SIGLO, el 26 de marzo de 1969, murió el escritor al que todos conocimos como B. Traven. Esa fecha y la de su nacimiento (1890) enmarcan una obra que une a sus méritos su extraordinaria vigencia: novelas como Un puente en la selva, La rebelión de los colgados y, sobre todo, El general: tierra y libertad pueden ser leídas como explicaciones válidas de lo que sucede en Chiapas desde las primeras horas de 1994.

Traven pudo escribir éstas y otras novelas porque permaneció en Chiapas durante diez años: desde 1924 hasta 1934, según dice don Gabriel Figueroa, el incomparable cineasta y el único amigo íntimo del escritor. Traven recreó sus experiencias aplicando los recursos literarios de que se vale el narrador para dar tintes de absoluta verosimilitud a la ficción. Caso único en las letras, el novelista empleó recursos semejantes para ocultar su identidad. Como el autor de enigmas que desea poner a prueba la inteligencia de sus lectores, Traven confundió escenarios y dio pistas falsas para vivir en paz y alejarnos de su verdadera historia.

Durante setenta años el misterio de Traven ha significado un reto para fotógrafos, periodistas, investigadores literarios. Sus lectores se convirtieron en perseguidores. No les bastaron novelas como La rosa blanca o El barco de los muertos —una especie de biografía ficcionalizada, excepto en la última parte—. Quisieron saber quién era y

cómo era el hombre que las había escrito. En vida de Traven sólo dos periodistas lograron acercarse a él: Luis Spota y Luis Suárez, quien prologó también sus Obras escogidas (1969).

A veinticinco años de la muerte de Traven, el misterio queda aclarado gracias a la entrevista que generosamente me concedió Gabriel Figueroa. De camino a su casa en Coyoacán me pregunté qué diría Traven si supiera que su gran amigo está a punto de revelar su secreto. Imposible saberlo. En cambio, gracias a los datos que me proporcionaron Antonieta Figueroa —autora del único retrato que se conoce de Traven— y don Gabriel puedo estar segura de que el autor de La carreta estaría muy satisfecho de saber que la literatura, a la que consagró su vida, sigue dando visos de total realidad al mejor de sus personajes: B. Traven.

ESPERANZA LÓPEZ MATEOS

—Don Gabriel, ¿cuándo conoció a Traven?

—Tuve una relación directa desde que iba a filmarse El tesoro de la Sierra Madre, en 1947, pero antes pude aproximarme a él gracias a Esperanza López Mateos, mi cuñada, quien fue su traductora. Un día Esperanza le escribió a Traven solicitándole los derechos para la filmación de Un puente en la selva. Traven contestó negativamente, argumentando que el cine no estaba lo bastante maduro como para que se filmaran sus obras.

Esperanza no se dio por vencida. Le escribió de nuevo informándole que había leído versiones piratas, impresas en Argentina, de dos de sus novelas. En esa misma carta se ofreció a traducir las obras que él había escrito en inglés. La respuesta de Traven volvió a ser negativa. Le dijo poco más o menos que una mujer carecía de la fuerza necesaria para traducir sus obras.

Inteligentísima, brillante, firme en sus propósitos, Esperanza no cedió. Le mandó otra carta invitándolo a elegir una de sus obras para que ella la tradujera. “Si no le gusta, simplemente la rompe, la tira al cesto de los papeles y no habrá problema: seguiremos siendo tan amigos como nunca hemos sido.”

—¿Y qué respondió entonces Traven?

—Le mandó a Esperanza un tambache tremebundo de papeles entre los que había un documento autorizándole a ser la traductora de todas sus novelas escritas en inglés —creo que eran seis— y nombrándola su representante en Latinoamérica.

—En aquel momento, ¿dónde vivía Traven?

—En Acapulco. De allá venía para entrevistarse con Esperanza. Ella era muy activa, muy independiente, así que nunca estuve relacionado con sus asuntos de trabajo. Pasó el tiempo antes de que me presentara a Traven. La circunstancia propicia se dio un día que ella se enfermó y no pudo asistir a la cita que tenía con Traven en el Café Viena, cerca de las calles de Amsterdam. Esperanza me llamó y me pidió que me presentara en el café para explicarle a Traven el motivo de su ausencia. Desde luego me aclaró que debía dirigirme a él llamándolo Hal Croves.

—¿Desde cuándo adoptó este seudónimo?

—Desde El tesoro de la Sierra Madre. Antes se hizo pasar por Ret Marut.

—¿Qué ocurrió al llegar usted al Café Viena?

—Vi a un individuo un poco más bajo que yo, de ojos azules y sin ninguna seña particular: ni siquiera tenía bigote. Estaba vestido formalmente, es decir, con saco y corbata. Al verlo pensé: "Debe ser él", y me le acerqué. En inglés le pregunté: "Are you mister Croves?" Él respondió abruptamente: "No". Me desconcerté y decidí comunicarme telefónicamente con Esperanza para que me dijera qué hacer. Como en el café no había teléfono, salí a buscar una caseta. Esperanza me dijo: "No importa lo que te haya dicho: ese hombre es Traven. Regresa al café y dile que tú eres Gabriel Figueroa". Lo hice, pero Traven ya había desaparecido.

Cuando visité a Esperanza para contarle la última parte de mi desencuentro, ella decidió presentarme a Traven para que no volviera a suceder nada semejante. Entonces organizó una reunión en la casa de avenida Coyoacán donde ella vivía con mi hermano. Para esas fechas yo era dueño del terreno donde ahora está mi casa. Los domingos llegaban aquí algunos amigos —entre otros, Adolfo López Mateos— y nos pasábamos las tardes conversando y soñando.

—¿Traven aceptó la invitación de Esperanza López Mateos?

—Sí, desde luego. Esa tarde escuché por vez primera el nombre auténtico de B. Traven: Mauricio. Recuerdo que Esperanza dijo: "Mauricio, te presento a mi cuñado Gabriel Figueroa. Gaby, éste es Mauricio". En efecto, el hombre que estaba frente a mí era el mismo que había visto en el Café Viena. Su verdadero nombre era Mauricio Rateneau.

LA ALEMANIA DE TRAVEN

—En los cuarenta, Traven usaba el nombre de Hal Croves para hacerse pasar como el representante del escritor. Pero, ¿quién fue Mauricio Rateneau?

—Él era hijo de una actriz irlandesa: Helen Mareck. Su padre era un hombre riquísimo, dueño de los petróleos, la compañía de luz, el aluminio y muchas industrias más en Alemania. El señor Rateneau nunca se casó con Helen Mareck, con quien tuvo aquel hijo: Ret Marut. Desde niño vivió en un castillo con una institutriz que le enseñó idiomas y lo educó porque el muchacho jamás asistió a la escuela.

—¿Cuánto tiempo habrá vivido Ret Marut en aquel castillo?

—Diez u once años. Cuando llegó a esa edad se escapó y se fue en un barco, en calidad de grumete. Así llegó a Australia, Singapur, la India, Rotterdam, Hamburgo, Río de Janeiro, Nueva York. Después regresó a Viena. Allí volvió a reunirse con su madre e ingresó a una compañía teatral donde hizo un papel en la obra Peter Pan.

—¿Permaneció mucho tiempo en Austria?

—No, se fue a Düsseldorf. Acababa de estallar la primera Guerra Mundial. Como todo el mundo, Ret Marut tuvo que registrarse con la policía. Allí, ante un oficial, Marut aseguró ser inglés. Lo dejaron pasar. Por razones que ignoro, al poco tiempo volvió a la estación de policía y dijo: "Hay un error, no sé si de ustedes o mío. Yo no soy inglés, como dice el comprobante que me entregaron, sino norteamericano". El oficial le pidió sus papeles. "No tengo acta —contestó Marut—. Nací en San Francisco y no tengo papeles porque durante el terremoto de 1906 se cayó la oficina del Registro Civil y todo se perdió." En la comandancia aceptaron su explicación, así que él no fue a la guerra.

—¿De qué año estamos hablando?

—De 1915. Entonces se metió a trabajar en un periódico alemán. En ese momento murió su padre. Su mamá lo buscó para informárselo y para entregarle su herencia en efectivo. Era una suma muy importante. Ret Marut la recibió a cambio de prometer que jamás pronunciaría el nombre de su progenitor. Allí se enteró también de que era judío. Muchos años después, cuando nos hicimos amigos, él me confesó que odiaba a los judíos.

En 1917, Ret Marut empezó a publicar, junto con su compañera Irene Mermet, el periódico Der Ziegelbreher (El Ladrillero). La publicación era antigobiernista y salía cada tres meses. Naturalmente no le faltaron enemigos ni críticos. Uno de ellos afirmó que su director, Ret Marut, tenía sangre judía.

—¿Sabe algo más acerca de su actividad política?

—Sí. Llega 1919, año en que se organiza la Primera República alemana que duró únicamente seis días. Fue el momento en que Rosa Luxemburgo, Karl Liebnecht y otros compañeros miembros del Grupo Espartaco fueron asesinados. En Europa había un ambiente muy difícil que, naturalmente, también afectó a Marut.

Según le contó a Esperanza, una tarde estaba leyendo el periódico en un café cuando pasaron las tropas tirando balazos. Una bala perdida hirió a un transeúnte. Entre Ret y un amigo auxiliaron al herido y lo metieron al café. El amigo de Marut aprovechó el momento para decirle: "Vete. Nosotros atenderemos a este individuo. Tú escápate. Eres el único del grupo que está libre. Los demás fueron aprehendidos o asesinados. ¡Huye!" Marut atendió la recomendación de su amigo, pero fue capturado a las tres o cuatro cuadras.

La policía lo identificó como miembro del grupo que organizó la Primera República alemana, le hicieron juicio sumario y lo sentenciaron a muerte. Del hecho hay otra versión: se dice que cuando lo tenían detenido el pueblo irrumpió, hubo mucha confusión y Marut logró escapar.

—¿Qué le contó Esperanza López Mateos en torno a este episodio?

—Traven tenía una cicatriz en la muñeca derecha. El origen de esa marca fue que lo esposaron junto con otro individuo también sentenciado a muerte. A los dos los subieron a un camión para llevarlos a un sitio donde iban a fusilarlos. Al parecer, el conductor del camión era espartaquista porque no cerró la puerta trasera del vehículo. Los presos la golpearon con los pies y lograron saltar cuando el camión estaba en movimiento. Marut tuvo la suerte de caer parado. Su compañero no: se golpeó fuertemente la cabeza y murió al instante. Marut tuvo que correr, llevando a rastras el cadáver al que seguía esposado. En ese punto desaparece Marut.

—¿Cuándo volvieron a tenerse noticias de él?

—En 1924. Parece que tras escapar de Alemania hizo un largo viaje. Primero fue a Inglaterra, luego a Estados Unidos y más tarde regresó a Gran Bretaña. Allí asistió a un mitin político donde lo aprehendieron. No se sabe cómo logró recuperar su libertad, pero el caso es que se fue a San Francisco donde consiguió un pasaporte. Viajó a Tampico. Fue la época en que trabajó en la compañía El Águila. Esa experiencia le permitió conocer el mundo de los trabajadores del petróleo que después fue el tema de La rosa blanca.

—¿Estuvo en la ciudad de México en aquel entonces?

—Sí. Asistió a la Universidad, donde estudió todo lo referente a la situación de los indígenas. Un grupo de compañeros organizaron una expedición a Bonampak a la que él se sumó. Traven se quedó algún tiempo allá y gracias a eso descubrió los famosísimos frescos. De inmediato mandó un cable a la SEP informando de su hallazgo y solicitando que fueran expertos a verlos, a considerar la forma de rescatarlos. En la Secretaría de Educación Pública no dieron importancia a sus informes. Pero años más tarde apareció en Bonampak Franz Blom, que fue registrado como el descubridor de las ruinas y los frescos de Bonampak. (Según Musacchio, los descubridores de Bonampak fueron Carlos Frey y G. G. Healy.)

GABRIEL FIGUEROA CONFIRMA: B. TRAVEN SE LLAMABA MAURICIO RATENEAU Y ERA JUDÍO

—¿Cuánto tiempo habrá permanecido Traven en Chiapas?

—Alrededor de diez años. Viajó a todas partes para interiorizarse del mundo indígena y desde entonces comenzó a mandar sus libros a Alemania. Él seguía siendo muy rico. En Acapulco compró un terreno de treinta mil metros cuadrados, que daba a la antigua carretera, rumbo al aeropuerto, donde vivía con una nativa y treinta perros.

—¿Por qué abandonaría aquella especie de paraíso?

—Porque se sintió en peligro de ser descubierto. Una noche, durante la filmación de El tesoro de la Sierra Madre, apareció Traven, pero haciéndose pasar por Hal Croves. Con ese nombre y como representante del novelista se aproximó a John Huston, el director de la película, a quien le dijo: "Me envía el señor Traven para que los asista, por si alguna cosa se les ofrece". Después John me dijo que al ver al individuo pensó inmediatamente: "Ése es Traven". "¿Cómo lo supiste?", le pregunté. "Por una simple corazonada." Aparte de esa intuición, a Huston le pareció muy extraño que de la noche a la mañana apareciera un representante de Traven para auxiliarlo.

—Don Gabriel, tengo entendido que Traven vivió aquí, en esta casa, durante algún tiempo. ¿Cómo aceptó su hospitalidad un hombre tan desconfiado y evasivo?

—Ya le dije a usted que toda mi relación con Traven la debo a mi cuñada Esperanza. Después de que me lo presentó con su verdadero nombre, Mauricio Rateneau, me dijo: "Te contaré que este señor llega a hoteles de muy mala muerte cuando viene a la ciudad de México y siempre, siempre, se registra con nombres falsos. Él ya está muy grande. Un día puede morirse y jamás vamos a saber nada de él. ¿Por qué no lo invitas a vivir en tu casa?"

Para esas fechas ya había construido este salón, donde estamos conversando, y una recámara en la parte de arriba, que es donde vivió Traven. Pasados unos días de aquella conversación con Esperanza, él me llamó por teléfono. Entonces le propuse que se viniera para acá. En aquel tiempo me cuidaba la casa un matrimonio con dos hijos. Los llamé, les presenté a Traven y les dije: "Este señor es el único invitado que puede quedarse aquí todo el tiempo que desee. Por favor, atiéndanlo en cuanto se le ofrezca".

TRAVEN EN COYOACÁN

—¿Dejó de vivir en Acapulco a causa de que en 1948 y en la revista Mañana Luis Spota dijo que Croves era Traven?

—Sí, a partir de que Spota lo siguió y lo jalonearon los fotógrafos, jamás volvió a Acapulco. Se refugió primero aquí en mi casa, durante tres meses. Siempre estaba aislado. De repente me llamaba para decirme: "Ven, te invito una copa de tu cantina". Y yo venía. Él, en silencio, llenaba los vasos y sólo empezaba a conversar cuando nos encontrábamos en el jardín. Aquí, en el salón, no decía ni media palabra. Siempre tuvo miedo de que hubiera micrófonos o de que lo descubrieran los alemanes, que lo tenían sentenciado a muerte. Traven era un hombre misterioso y afectado por una paranoia que seguramente se originó en los tiempos de la guerra.

—Cuando estaban a solas, en el jardín, ¿de qué conversaban?

—De distintas cosas, pero nunca demasiado personales. Una vez me contó que había conocido a Trotsky, cuando pasó por Alemania, antes de 1917. También me dijo que durante los años que vivió en Estados Unidos se dedicaba a sacar gente —no aclaró de qué nacionalidad ni por qué motivo— rumbo a México. Así, las metía en un automóvil y les ayudaba a cruzar la frontera sin ser vistas.

—¿Cuáles eran sus ideas políticas?

—Traven era anarquista, pero creo que las personas que pasaba de Estados Unidos a México eran comunistas.

—Alguna vez se dijo que Traven era hijo del káiser. ¿A qué se habrá debido ese rumor?

—El reportaje de Spota desencadenó una auténtica persecución por parte de los periodistas. Los que supieron que vivía aquí vinieron a verme, a preguntarme acerca de él. Entre los curiosos apareció Heidelman, un escritor famoso porque falsificó los diarios de Hitler. ¿Por qué vino aquí? Pues resulta que en una ocasión su esposa había oído un comentario de Traven: "¿Qué importa quién soy? Lo que debería interesarle a la gente es mi obra y no mi identidad. Yo podría ser lo mismo un trabajador que el hijo del káiser". Eso bastó para que al día siguiente Heidelman publicara una foto del káiser Guillermo II (1859-1941) con otra de Traven. En efecto, el parecido era notable: una coincidencia.

A partir de ese momento los fotógrafos perseguían a Traven y Traven se dedicó a huir de los fotógrafos. Algunos, de distintas publicaciones muy importantes, vinieron ansiosos a fotografiar desde el árbol del jardín la ventana del cuarto donde había vivido Traven. Por increíble que parezca, siempre que los fotógrafos hicieron el intento fracasaron porque se echaron a perder sus cámaras.

LA IDENTIDAD DE UN FANTASMA

—Don Gabriel, además del nombre que Esperanza López Mateos pronunció aquel día en que los presentó a usted y a Traven, ¿hay otra evidencia de que su verdadero nombre haya sido Mauricio Rateneau?

—Sí, el testamento manuscrito que dejó Esperanza López Mateos y del cual obra en mi poder una fotocopia. Es un documento muy conmovedor y muy especial, muy íntimo. En primera línea dice: "Para abrirse cuando yo haya dejado de ser". Luego, en un párrafo precisa: "Tú, Gaby, encárgate de todo lo relativo a Mauricio. Recuerda que es un tipo bastante singular. Que Beto (el marido de Esperanza), con el cuidado que pone en todo, haga un inventario cabal de sus cosas y se las devuelva. Así, si quieren, invítenlo a pasar los últimos años en Coyoacán. Tal vez acepte, puesto que ya está muy grande y han sido muchos años de soledad".

—¿En qué año murió Esperanza López Mateos?

—En 1951. Ninguna persona que la conoció la ha olvidado. Era una mujer inteligentísima, brillante, activa, con capacidades extraordinarias. Su pérdida fue para todos terrible. Cuando ocurrió vino Traven a darnos el pésame. Luego volvió a desaparecer.

—También se dijo que Traven era el propio López Mateos y se dijo asimismo de Franz Blom.

—Cuando íbamos a filmar Un puente en la selva fuimos a Chiapas para buscar locaciones B. Traven, Felipe Souvervielle, Julio Bracho y yo. Viajamos en dos automóviles. Cuando llegamos a San Cristóbal decidimos visitar el Museo de Franz Blom y Gertrude Duby. "Yo no voy, aquí los espero", dijo Traven, que se apartó del grupo.

A las puertas del museo me recibió Gertrude. Muy misteriosa me dijo: "Entra, ven, quiero presentarte a Traven. Está allá adentro". Se refería a Franz Blom. Yo me reí y no dije nada, pero cuando salí y me reencontré con mi misterioso amigo le comenté: "¿Cómo no entraste? Te hubiera yo presentado a B. Traven".

Él no le dio importancia a mi comentario. Seguimos adelante y me dijo: "Lástima que venga tanta gente porque si no, te llevaría al sitio donde están enterrados los restos de Cuauhtémoc".

Al parecer durante el tiempo que vivió en Chiapas se ganó la confianza de los indígenas, que lo llevaron a sus sitios sagrados, y uno de ellos era el lugar donde estaban sepultados los restos de Cuauhtémoc.

—¿Cuándo se estrechó su amistad con Traven?

—A raíz de la muerte de Esperanza. Entonces me casé. Cuando iba a nacer mi hijo Gabriel, Traven me acompañó al hospital. En el momento en que la enfermera nos enseñó a mi hijo, Traven me preguntó si podía tomarlo entre sus manos. Le dije que sí. Entonces él, mirando a la criatura, me confesó: "Ésta es la primera vez que tengo a un recién nacido entre las manos".

Desde aquel momento Traven quiso a Gabriel como si fuera su propio hijo. En cada cumpleaños del niño Traven se enfurecía si le hablábamos para recordárselo. Jamás faltó a uno. Siempre llegaba con un obsequio, el bono de un banco o lo que fuera.

Curiosamente, esta relación permitió tener otras pistas que me permitieron rastrear la identidad de Traven.

Mi hijo Gabriel estudió en el Colegio Alemán. Era la época en que Traven venía a visitarnos junto con su esposa —Rosa Elena Luján—, una compañera extraordinaria, llena de amor y de mucho talento para entender y cuidar la obra de Traven. En varias de aquellas visitas, él se sentaba con mi hijo y lo oíamos cantar, junto con el niño, las canciones infantiles que iba aprendiendo en el colegio. Nosotros pensamos una cosa: ¿habrá alguna persona que, sin ser mexicana, sepa las canciones de Cri-Cri? Pues no. Del mismo modo: ¿habrá un hombre que, sin ser alemán de nacimiento, sepa las canciones que los niños aprenden durante el kindergarten? No. Traven, Mauricio Rateneau, era alemán, judío alemán, de eso ya no hay la menor duda.

—Pero alguna vez la señora Luján afirmó que Traven era norteamericano.

—Eso se debió a que durante un viaje que hicieron juntos a Europa a él se le presentó una hija natural. Chelena no quiso aceptarlo y argumentó que la paternidad era imposible: “Mi esposo me mostró su pasaporte. Lo acredita como ciudadano norteamericano. No tengo por qué dudar de él ni creer que nació en Alemania”.

Eso fue lo que afirmó Chelena, con quien el escritor tuvo dos hijas: Malú y Chelena.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE TRAVEN

—La amistad entre ustedes se prolongó hasta el día de la muerte de Traven.

—En efecto. Creo haber sido su mejor amigo. Lo demuestra la confianza que tuvo para aceptar ser mi huésped, el afecto que le tuvo a Antonieta —con ella iba al cine, pero a condición de que cada uno pagara su entrada y el boleto del autobús—, a quien, por otra parte, le permitió hacerle el único retrato que existe de él. Me lo confirmó también la forma en que procuró nuestra cercanía cuando sintió próxima la muerte.

En aquel tiempo, 1969, yo estaba filmando una película con Shirley MacLaine: Dos mulas para la hermana Sara. En esos días Traven ya estaba muy enfermo. En una ocasión Chelena le habló a Antonieta, mi esposa, para decirle que Traven quería verme. Naturalmente acudí al llamado. Me le presenté en su casa, que se encontraba en las calles de Misisipi, y le dije muy quitado de la pena, para restarle importancia al efecto que me causó verlo doblado de dolor: "Vengo a tomarme un whisky contigo". Ésa era su bebida predilecta y la idea lo entusiasmó, pero no a su esposa, lógicamente. Pronto me despedí, pero regresé a visitarlo al día siguiente.

A media escalera me encontré a Chelena, que iba rumbo a la cocina: "Ya sabe usted el camino", me dijo, y entré solo a la habitación de Traven. Lo hallé otra vez doblado de dolor. Algo en su gesto, en su postración, me

hizo pensar que después de esa tarde ya no volvería a verlo. No dije nada, por supuesto. De pronto, cuando estuve muy cerca de él, alargó la mano y me entregó un papelito. “Keep this”, murmuró. Lo obedecí. Guardé el trocito de papel en la bolsa de mi saco. Me quedé un rato con él y luego nos separamos.

—¿Y el papel, qué decía?

—Lo leí cuando llegué a mi casa: “Give me cyanide” (“Dame cianuro”). ¡Cuánto habrá estado sufriendo como para que me pidiera que lo ayudara a envenenarse! Fue un momento terrible para mí. ¿Qué iba a hacer? Imposible complacerlo ni tampoco ignorar su petición. Por fortuna, el sufrimiento de Traven no se prolongó más que unas cuantas horas, pues murió al día siguiente.

EL GRAN PERSONAJE DE UN NOVELISTA

—Para usted, ¿murió B. Traven o Mauricio Rateneau?

—B. Traven nunca morirá, está en sus libros. Murió Mauricio Rateneau, cuya identidad acabé por comprobar hace tres años, durante el viaje que hice a Nantes. Entonces pude verificar una serie de datos, de rastros secretos de Traven —ninguno de ellos podría ser motivo de escándalo ni revelar una traición—, y comprobé lo que Esperanza López Mateos me permitió saber: que B. Traven era, en efecto, Mauricio Rateneau, un judío alemán hijo de una actriz y un hombre de inmensa fortuna.

—¿Informó usted a la esposa y las hijas de Traven acerca de sus investigaciones?

—Sí. En cuanto llegué a México llamé a Chelena por teléfono. Su hija Malú me explicó que su madre se encontraba en California. Entonces le expliqué a ella el motivo de mi llamada. Como íbamos a vernos más tarde en casa de Héctor Vasconcelos, que nos había invitado a cenar, quedamos de tener una plática más extensa.

A la cena Malú llegó con su marido, quien siempre se mantuvo un poco al margen de nosotros, pero lo suficientemente cerca como para oír lo que le dije a Malú: “Vi documentos que nos demuestran el nombre y la identidad de tu padre”.

Malú no pareció darle demasiada importancia a mi información y hasta comentó: “A Traven siempre le inventan nombres. Éste, Rateneau, podría ser uno más”. Al parecer, esa noche Malú tuvo una conversación con su marido, que es europeo. Él le dijo: “Lo que te comentó Gabriel puede ser cierto. Mi padrastro trabajaba con el señor Rateneau, en Alemania”. Malú debe haberse conmovido con aquella revelación porque a las siete de la mañana me habló para pedirme los documentos que obraban en mi poder y eran certificados de identidad de su padre.

Desde luego accedí a la petición. Malú nos invitó a su casa a comer y antes de despedirse me comentó que había hablado con su madre del asunto. Cuatro semanas más tarde, aproximadamente, me encontré nuevamente con Malú. Hablamos de Traven. Entonces con mucha naturalidad me dijo: “¿Sabe una cosa? Mi mamá ya estaba enterada de cuál era la verdadera identidad de Traven”. Es curioso cómo primero Chelena la negó y después, ya muerto su marido, la aceptó con toda naturalidad.

—Don Gabriel, aun cuando usted nos haga una revelación tan importante, siento que el misterio sigue envolviendo a ese extraordinario personaje. Uno de los hechos que sugiere toda clase de preguntas es que prácticamente no volvió a escribir después de 1940, es decir, en los últimos veintinueve años de su vida.

—En efecto, es raro, tanto como la diversidad de estilos que se aprecia en sus libros. Es difícil aceptar que el B. Traven de El barco de los muertos —para mí su mejor libro porque es una especie de biografía ficcionalizada, excepto en la última parte— pueda ser el mismo narrador que escribió Canasta de cuentos mexicanos.

—¿Quiere decirme, entonces, que hay motivos para creer que B. Traven fue el nombre que amparó a varios escritores?

—Tal vez, aunque no es posible hacer una afirmación tajante.

—Pero hay algo que usted, como lector de Traven, sí puede decirme: ¿cuál habrá sido su mejor personaje?

—Indudablemente, él mismo: llámese Ret Marut, llámese Hal Croves, B. Traven o Mauricio Rateneau.

—Sea quien haya sido, estoy segura de que él se sentiría muy contento de saber que gracias a su voluntad y a su imaginación lo sobrevive, y será por muchísimos años, el personaje que protegió su identidad y el tiempo de que disponía para escribir: B. Traven.

ISABEL ALLENDE

(1995)

CUANDO ISABEL ALLENDE abre la puerta de la suite presidencial donde se hospeda y la miro tan frágil, me pregunto: "¿De dónde habrá sacado fuerzas para relatar un hecho tan doloroso?" Quizá de alguna de las dos vertientes de sus orígenes —"tengo genes de navegantes vascos y de indios americanos"— o tal vez sólo de haber puesto en práctica su concepto de la escritura: "el meticuloso ejercicio que puede ser nuestra salvación".

Isabel Allende toma asiento en la esquina de un mueble blanco grandísimo: parece una balsa flotando en la inmensidad de la noche plagada de luces. A pesar del viaje, Isabel no parece fatigada. Se debe en parte, según me explica, a que en el aeropuerto no tuvo que hacer el engorroso trámite de recuperar sus maletas: "He aprendido a viajar sin equipaje. Voy de un sitio a otro con lo mínimo indispensable: una falda negra, blusa y pañuelos para taparme las manchas".

—Mientras viajas, ¿escribes?

—Dependiendo de las circunstancias, tomo notas de algunas cosas que oigo. Siempre estoy alerta para escuchar una historia que puede interesarme lo suficiente como para escribirla más tarde. Pero no puedo escribir cuando hay ruido a mi alrededor. Además hay otra cosa que me

lo impide cuando viajo por razones profesionales: tengo una entrevista detrás de otra, paso mucho tiempo tratando de explicar lo inexplicable y hablando tanto de mí misma que al final no sé quién soy. Acabo por sentirme completamente desparramada. Así, no puedo escribir.

—Siempre estás atenta, escuchando. ¿La escritura comienza en el oído?

—Sí, porque siempre escribo las historias de otros. Invento muy poco. Casi todos mis personajes están basados en personas que conozco o que busco. Tengo buen oído, sé escuchar a la gente y sé encontrarles la vuelta a las historias. Hay veces que recibo una carta de alguien que me dice: "Tengo una vida, se la voy a contar para que luego usted la cuente", y me sueltan un novelón. Entonces pienso: "Esto no me sirve". Otras veces, una simple frase me sugiere todo un mundo que hay detrás. Esto es lo que más me interesa: lo no dicho.

PAULA O LA GENEROSIDAD

—¿Qué hay detrás de tu imagen exitosa, triunfal, que ha abierto espacios para otras escritoras?

—No sé. Creo que soy bastante consistente con mi vida pública y mi vida privada. Las cosas que digo son normalmente aquellas en las que creo y forman parte de mi vida. En mi escritura el tema del amor y de la familia son importantes porque en mi vida personal lo son. A partir de esto te respondo: básicamente soy una mujer de familia, una esposa, una madre, una abuela, una hija, una buena amiga de un círculo pequeño de gente. No soy una persona sociable. Si hay más de ocho invitados en una fiesta me da terror.

—Tu fama te obliga a enfrentar multitudes.

—Sí, pero ante una audiencia numerosa tengo la ventaja de poseer una plataforma y un micrófono: sin eso, me siento perdida. Las causas que me motivan en la escritura o en la vida pública son las mismas motivaciones que hay en mi vida privada.

—El domingo se reunirán en la antigua Escuela de Medicina tres mujeres: Isabel Allende, Laura Esquivel y Paula.

—No conozco a Laura Esquivel personalmente. Conozco su libro Como agua para chocolate y vi la película, por supuesto. De mí no tengo nada nuevo qué decir porque ya todo se ha expresado. Y de Paula, solamente la punta del iceberg está dicha en el libro que escribí. De ella no hay mucho en el libro, pero no lo habría podido escribir sin su colaboración: ella lo escribió conmigo. Paula, mi hija —era, o es todavía, no lo sé— una persona muy excepcional: el genio de la familia en el plano intelectual, la más brillante. Ésas eran las cualidades que saltaban a la vista cuando uno la conocía. Después, al conocerla más profundamente, te dabas cuenta de que su signo más importante era la bondad. Paula era un ser extraordinariamente bondadoso. Dedicó su vida a ayudar y a servir a los demás. Ésa es una cosa que me maravilla, porque no soy capaz de hacerlo.

—Escribir es una forma de ayudar a los demás a entender su propia historia.

—Es una forma muy egoísta y muy cómoda para mí porque lo hago en mis propios términos. Paula se levantaba temprano. Se iba en un autobús, trabajaba ocho horas diarias como voluntaria en una escuela pobre, seis días a la semana. Vivía con dos blusas y unos blue jeans. Todo lo que yo le daba lo regalaba. Era una especie de apóstol, un personaje muy raro en estos tiempos tan materialistas; muy rara para ser una hija mía, cuando pienso en lo vanidosa y lo materialista que yo soy. ¿De dónde me salió esta niña?

—¿Por qué te juzgas así?

—Vanidosa porque trato de proyectar una imagen de mí lo mejor posible; porque me maquillo, me peino, gasto en ropa; me gusta que mi casa esté bonita. No tengo vanidad ni pretensiones literarias —como las que tienen la mayor parte de los escritores machos con los que me toca hablar—. Escribir es mi trabajo y lo hago a conciencia: lo hago sin vanidad. Pero en mi vida personal lo soy, y, por lo tanto, también insegura. Quiero agradar y quedar bien; por eso me considero vanidosa. Soy materialista porque vivo en un mundo muy materialista y no he sido capaz de reducirlo a un plano ascético. Viajo con la ropa puesta, pero eso no significa que ésta sea la única ropa que poseo. Gasto mucho más de lo que debiera. Si fuese Paula, viviría mucho más modestamente y regalaría todas mis ganancias.

—Nuestros hijos son diferentes.

—Sí, mucho mejores en general. Quizá mi hija era tan despegada porque contaba con mi apoyo. Sabía que si algo pasaba yo estaba detrás de ella. Su riesgo era grande, pero no terminante.

SALVAR LA MUERTE

—¿El riesgo de la escritura es de vida o muerte?

—Depende de las circunstancias. La escritura es realmente un riesgo de vida o muerte en un régimen de terror como el que me tocó vivir en Chile, como el que viven los escritores en otros países donde pueden ser torturados, o morir, o irse al exilio sólo por haber escrito un texto. Pero más allá de eso, hay siempre en la escritura un riesgo de vida o muerte emocional: con cada personaje vives o mueres. Con un libro como el que acabo de escribir hubo muchas muertes para mí porque morí con mi hija muchas veces. Pero también aprendí mucho. Volver a recorrer el año de Paula enferma, agonizando, muriendo a través del año en que estuve escribiendo el libro que me permitió entender la muerte, perderle el miedo, sentirla.

Nosotros vivimos en una cultura que trata de alejar la muerte, de negarla, de distraerla. Es un error: la muerte es lo único seguro que tenemos. Muere todo, hasta las estrellas: es parte del proceso de la vida. La escritura es una exploración del más allá de donde venimos.

—Alguna vez dijiste que escribir La casa de los espíritus te salvó la vida.

—Paula me salvó la muerte tal vez en el sentido de que tenía la muerte olvidada, metida por allí en el rincón de un sótano, escondida. Paula —el

libro, la tragedia— salvó a la muerte del olvido, de la oscuridad, la sacó a la superficie. Ahora ando de la mano con la muerte, alegremente, como los personajes de Rulfo que van muy tranquilos con su muerte tomada de la mano.

LA OSCURA REALIDAD

—Escribes en el silencio a tientas y por el camino reencuentras partículas de verdad.

—Escribo ficción. A pesar de que todas mis historias están basadas en hechos ocurridos, les doy la vuelta para ver por detrás del acontecimiento y más allá de la apariencia del personaje. En esas ficciones, en esas mentiras que conforman la ficción, hay una búsqueda muy seria de alguna verdad. Estoy explorando algo dentro de mi propia alma durante seis u ocho horas al día, durante el tiempo que necesite para terminar el texto. Esa exploración es muy verídica, muy honesta. No encuentro respuestas, sino partículas, pedacitos de ellas. Son como fragmentos de cristal que brillan un poquito, que iluminan una parte de la gran oscuridad que es la realidad. Encuentro esos espacios luminosos porque a través de la escritura se revelaron las motivaciones o las consecuencias o los círculos que se cierran o la sincronicidad.

—Una persona que crea tantos personajes, ¿no corre el riesgo de convertirse en uno más?

—No cuando escribo ficción, sí cuando me hacen entrevistas. Cuando te las hacen, tienes que explicarte constantemente. Te hacen preguntas muy distintas que te obligan a analizar tan diversos aspectos de tu personalidad o de tu realidad que al fin terminas por inventarte. Eso me causa miedo. No quiero que se me vayan los humos a la cabeza, no quiero creer que soy el personaje que estudian en las universidades, que

aparece en la televisión. No quiero olvidarme nunca de la persona que en realidad soy: la que mi madre ve, la que ve mi hijo, la que ven mis nietos.

—Eres también la persona que ven los críticos.

—Los críticos no importan, no me importa la crítica literaria. Al principio me importaba mucho, pero ya no. Ahora la respuesta de los lectores me resulta más que suficiente. Mis libros están traducidos, según sé, a veintisiete lenguas y quizá a muchas más porque hay ediciones piratas. Ni antes ni ahora escribo para la crítica, nunca los he tenido en mente: creo que pueden hacerte mucho daño. Hasta ahora he tenido la suerte de que —aun cuando haya habido críticas muy crueles— los lectores han sido siempre muy generosos.

TRIUNFO Y TRAGEDIA

—La inmensa aceptación de tus obras por parte de los lectores, ¿no te hace preguntarte si tu más reciente libro es bueno?

—No. No creo que mi literatura sea buena o mala. Creo que en este momento hay una necesidad en un grupo de gente y hay algo que ofrezco, hay un puente —que es el libro— que nos une. Esto ocurre hoy. Mañana puede que nadie compre mis libros porque las necesidades o los intereses de los lectores pueden variar. Solamente el tiempo, mucho tiempo, puede determinar si una obra es buena o mala. El hecho de que un libro se venda masivamente en un momento determinado no quiere decir nada en cuanto a su calidad.

—El éxito de un primer libro, ¿puede ser un lastre para las obras posteriores?

—Al contrario: uno vale tanto como vale su último libro, al menos así es frente a los editores. Muchas veces también frente a la crítica. Si fracasas con un libro te cuesta mucho trabajo imponer el otro. Creo que es mejor ir a caballo en un libro bueno.

—¿Te imaginas el fracaso?

—Por supuesto. He tenido muchísimos y he vuelto a empezar muchas veces. Mi vida está marcada por grandes éxitos y grandes fracasos, grandes abandonos, grandes pobrezas en todos los planos. He tenido grandes amores, grandes separaciones, grandes pérdidas. Vivo en una especie de contraste tan fuerte que siempre, en todas las circunstancias, veo los dos lados de la moneda. Cuando parece más rotundo el éxito, a la vuelta del minuto está la tragedia.

Te voy a dar un ejemplo concretísimo: el día 6 de diciembre de 1991 estaba en Barcelona presentando El plano infinito. Creo que ése fue el momento culminante de mi carrera y de mi vida personal: casada, con un nuevo esposo, triunfante, delgada —había superado una dieta dramática—, presentando un libro en España con todo el despliegue editorial que te puedas imaginar en un palacio art-decó donde corría champán por todas partes y además con Antonio Banderas sentado enfrente.

A la mitad de la fiesta vi a mi marido cruzar desde el sitio donde se encontraba hasta la plataforma donde yo estaba hablando con un micrófono, protegida por una foto mía descomunal donde lucía mucho mejor de lo que soy en persona. Mi esposo me hizo una señal y me agaché para oírlo: "Paula está en el hospital". Dejé el micrófono, dejé la fiesta, tomé un avión, me fui a Madrid. En el aeropuerto abordé un taxi y pedí que me llevara al hospital donde estaba muriéndose mi hija. Allí se terminó mi vida. El contraste sucedió en cuestión de horas.

—Por las circunstancias de la presentación de El plano infinito, ¿cambió tu relación con ese libro?

—Por lo pronto para mí se terminó. Nunca más volví a leer una crítica, nunca más hablé con un periodista. Durante un año no supe qué había pasado con el libro. Fue el año de la humillación diaria, del dolor permanente en un hospital público junto a mi hija muriéndose: Paula en coma, en terapia intensiva: yo sentada en un pasillo del hospital, junto con miles de otras personas que esperaban noticias acerca de lo que estaba sucediendo con sus enfermos. Esto se repitió a lo largo de cinco meses y medio. La gente iba, se moría, se mejoraba, se iba; la gente cambiaba, flotaba y yo seguía allí. Cambiaban los turnos de los médicos, se iban las enfermeras, se casaban, tenían a sus hijos y yo seguía allí. Los relatos de Kafka se quedan cortos en comparación a todo lo que vi en el hospital.

Finalmente, cuando mi hija pudo respirar sola, la agarré, la metí en un avión y me la llevé a California. Allí murió en mis brazos. Durante el año de agonía e incertidumbre no hubo más vida para mí que el dolor y la muerte. Cuando me preguntas acerca del fracaso me haces recordar que en los momentos de más esplendor puede suceder una tragedia, como ocurrió el 11 de septiembre de 1973 en Chile, cuando yo estaba en el apogeo de mi carrera periodística y en veinticuatro horas se terminó todo. Después me subí en el avión del exilio y se terminó todo también. Veinte minutos después de que crucé la cordillera de los Andes vi que no era nadie y que todo el currículum que tenía se borraba de un plumazo. Fue necesario volver a empezar desde cero: sin plata, sin amigos, sin visa, en un país extraño.

UNA CONVERSACIÓN PERMANENTE

—¿Qué significó para ti el periodismo?

—Durante el largo tiempo que lo ejercí —desde los diecisiete hasta los treinta y tres años— su práctica me dio la sensación de que yo era parte de un colectivo, de que mi casa era mi país, de que todo lo que ocurría en la calle se relacionaba conmigo, de que cuanto les sucedía a los demás era mi cuento; de que yo tenía derecho de tocar el timbre de una casa, meterme dentro y hacer preguntas; de que estaba autorizada para detener a un desconocido a media calle e interrogarlo acerca de cosas personales; de que no existían fronteras entre los demás y yo. Esto hacía que me sintiera envuelta, protegida por el más primitivo concepto de la comunidad. Después de que abandoné mi trabajo periodístico y de que salí de Chile nunca más he vuelto a tener esa sensación. Veinte años me separan de aquella experiencia: ya no me siento parte de mi comunidad.

—¿Se debe a que abandonaste el periodismo o a que saliste de tu tierra?

—Creo que a causa de lo primero. Si le preguntas a cualquier chileno que viva exiliado si experimenta la sensación de la que te hablé, te dirá que no. El periodismo te da una especie de carta blanca, puedes ir a todas partes, apropiarte de todo y repetirte siempre: “Yo pertenezco a este lugar”.

—¿La literatura no te da esa sensación? Después de todo, más de cuatrocientos millones de personas hablan nuestro idioma.

—La literatura es muy diferente. El periodismo llega a todas partes. La literatura sólo a quienes tienen el hábito de la lectura y el dinero para comprar un libro. Esto la hace mucho más elitista. El periodismo es mucho más inmediato, es una conversación, un diálogo permanente; la literatura no te da carta blanca ni mucho menos. Lo que te da es una tremenda responsabilidad.

—También te concede el privilegio de hacer que al ficcionalizar los acontecimientos vayan más allá de su tiempo concreto. Por desgracia, muchas jóvenes sufren en estos momentos lo que tu hija padeció en el hospital y lo que tú sufriste viendo su agonía. Sin embargo, gracias a que todo eso lo rescataste y lo ordenaste a través de la literatura, la historia de Paula perdurará y servirá de ejemplo, de compañía, de consuelo, para miles o millones de dolientes.

—La literatura te da algo más: el tiempo y el espacio para penetrar las capas más profundas del acontecimiento, no quedarte en lo superficial. Esto, desgraciadamente, es la marca del periodismo. No hay tiempo para la reflexión, para nada. Lo único que cuenta es el día y la hora de entregar el material a la mesa de redacción.

TIEMPO RECOBRADO

—El tiempo, ¿cómo pesa en tu escritura?

—El tiempo no me pesa para nada. No tengo ninguna urgencia de empezar ni de terminar nada; no tengo un plan de cuántos libros voy a escribir ni qué escribiré mañana; no tengo ambiciones literarias en el sentido de que crea que tenga que escribir la gran novela americana ni mucho menos.

—Aunque muchos consideran que tus obras —sobre todo La casa de los espíritus y El plano infinito— son cimeras en nuestra literatura, no tienes prisa, ni quieres depender de los calendarios. Sin embargo, se acerca una fecha que es importante para ti: el 8 de enero. En un día como ése te iniciaste en "el vicio irrecuperable de escribir".

—No he pensado en nada, no sé si después del día 8 comenzaré a escribir algo nuevo. No sé nada. Todo ha sucedido demasiado rápido. Viví una experiencia terrible, la escribí y la concentré en Paula. No tuve tiempo siquiera de corregir galeras y el volumen ya ha sido impreso y está listo para salir a la venta: es todo lo que sé. Cuando empiece el año quizá sabré qué voy a hacer. Por lo pronto me siento vacía, drenada por el esfuerzo inmenso que me exigió revivir y escribir lo sucedido en torno a Paula.

ESPACIO LLENO DE PRESENCIAS

—Escribes a partir de la realidad. Revivirla para ficcionizarla, ¿no te causa temor?

—No temo a meterme demasiado en mis propias cosas para escribirlas. Eso me fascina, me atrae. Revivir mis experiencias es como mirarme en un espejo donde no aparezco yo sino una multitud de la que soy parte. Mi escritura es un espejo en el que se reflejan las infinitas posibilidades de la realidad, en que se mezclan los tiempos. Todo el espacio está lleno de presencias.

—¿Qué cambio notable ha registrado tu estilo en dos décadas?

—Desde que comencé a escribir, mi literatura se ha ido despojando de palabras, desnudándose de adjetivos. Cada vez que puedo encontrar un sustantivo que reemplace a tres adjetivos, me siento dichosa. Esto quiere decir que soy más exigente y más crítica con el lenguaje.

—¿Qué consecuencia inmediata tiene sobre tu escritura el hecho de que vivas fuera de Chile?

—No escucho cotidianamente mi idioma. Eso es grave. Lo peor que me sucede en este momento es que no tengo ninguno de los dos idiomas.

Estoy perdiendo el español hablado y no tengo el suficiente inglés para escribir ficción en esa lengua. Para escribirla en español tengo que esforzarme cada vez más. Por eso, trato de leer cada vez más en español y estar lo más posible en países de habla hispana.

—Para sustituir el contacto directo con tu idioma, ¿inventas otro?

—Tuve que inventar un idioma desde el principio, porque yo estaba viviendo en Venezuela y contando una historia sucedida en Chile. Por instinto, desde La casa de los espíritus inventé un lenguaje neutro en el cual las pocas veces que uso palabras folclóricas o típicas de un lugar siempre están en un contexto que las explica: uso el lenguaje popular cuando siento que todos los lectores pueden entenderlo; si no, procuro valerme de un lenguaje bastante depurado. Uso muy poco diálogo, en parte porque siempre se escribe a base de un lenguaje coloquial, y eso ya sitúa la acción en un tiempo y en un espacio. Además, el lenguaje coloquial pasa de moda en menos de una generación. Si yo escribo un diálogo, ¿qué lenguaje coloquial usaré: el mío, el de mis hijos, el de mis nietos?

—¿Qué buscan los lectores en tus libros?

—Básicamente, una historia, unas emociones que reflejen las que ellos llevan dentro. Por esto te digo que hay una necesidad y un puente —entre lector y autor— que tiene que ver más con la emoción que con otras cosas. Por eso funcionan mis libros en otras lenguas, a veces mejor en países que no son de habla hispana. Mis novelas se venden más, proporcionalmente, en Dinamarca que en Chile: se supone que uno de cada cuatro daneses ha comprado un libro mío.

—El éxito siempre tiene un precio, creo que más alto para las mujeres. ¿Cuál has pagado tú?

—El de mi privacidad. Fuera de eso, el éxito no me ha quitado nada.

—¿Cuáles son tus temas obsesivos?

—El amor y la violencia. La forma en que describo el amor sexual, pasional, entre un hombre y una mujer es la manera en que espero vivirlo en la realidad. Si no se da así, renuncio: prefiero no tener la experiencia.

—¿Quién es tu primer lector?

—Mi madre. Es una crítica feroz, no me permite concesiones.

—El mayor número de tus lectores se supone que son mujeres. ¿Escribes interesada en conquistar al público femenino?

—No, no especialmente. Me interesan mucho los temas de las mujeres, pero no tengo la pretensión de ser una escritora sólo para mujeres.

Escribo simplemente para el que desee encontrar una historia que le recuerde algo de su vida.

ARIEL DORFMAN

(1996)

EN 1993, POR INICIATIVA de José María Fernández Unsaín, se estrenó en México La muerte y la doncella, la obra de Ariel Dorfman que ya había sido escenificada en Singapur, Bombay y varios países de Europa. Llegó precedida por los prestigios adicionales del premio Sir Lawrence Olivier que concede a la mejor obra el teatro británico y de ser la primera pieza hispanoamericana puesta en un escenario de Broadway.

La muerte y la doncella me dio el pretexto ideal para entrevistar a Ariel Dorfman. Estaba en Nueva York. Nuestra charla telefónica ocurrió horas antes de que él saliera rumbo a Australia para ver la representación de su obra. Entonces me habló de la novela que acababa de terminar: "Se titula Konfidenz —con k al principio y z al final—. Lo único que puedo decirte por ahora es que se trata de una novela muy extraña".

El adjetivo dejó pendiente una explicación más amplia que nos prometimos ocurriría cuando Ariel Dorfman viniera a México. Su proyecto se cumplió hace unos días, cuando llegó para presentar la novela impresa por Planeta. Durante nuestro encuentro, brevísimo, le recordé sus palabras.

HISTORIAS DE LA HISTORIA

—Sé que Konfidenz, como tus obras anteriores, es una metáfora de nuestra realidad; sé también que la defines como una novela muy extraña.

—En efecto, así te la definí. Tiene, primero, una estructura muy especial: está dialogada por un hombre y una mujer a través del teléfono. Hay un tercer personaje: un narrador-autor que los observa y puede ser o no Ariel Dorfman. Al tiempo que no podemos precisar su identidad él tampoco sabe quién es cada uno de los personajes. Digamos que este observador es una especie de cámara que va registrándolo todo como un espía, como un voyeur. Por esto, por la alusión al nazismo y algunos otros detalles, Konfidenz tiene semejanzas con Morirás lejos.

—Ese tercer personaje —el observador— también aparece en La muerte y la doncella.

—En todas mis obras hay una figura masculina que está observando a otros seres humanos y tiene más poder que ellos. Es como si yo viera siempre dos niveles de la realidad. En el caso de Konfidenz es un ser que está mirándolo todo y que no quiere revelar quién es. Luego hay una especie de narrador que está comprometido con los personajes que quieren amarse y a los que les resulta muy difícil hacerlo en muchas y muy distintas épocas.

—“Nada se quiere sin haberlo antes conocido”, dice un proverbio latino. ¿Es posible el amor entre desconocidos?

—El problema no radica en eso, sino en cómo se conoce a los demás, cómo construimos a la persona que amamos y le imponemos algunas imágenes propias —sea en forma narcisista o debido a distintos sueños que se tienen—. Creo que hay un juego constante entre conocimiento y desconocimiento. El amor es mucho ese juego.

—El objeto del amor, ¿es invención?

—Creo que no: hay realidades. El problema es que no sabemos cuáles son. Es como uno de esos juegos en donde la mitad de lo que se dice es cierto y la otra mitad es mentira, pero uno ignora cuál es cuál.

—¿Qué parte de tu trabajo es pura ficción y qué parte la escribe la realidad, que es tan sabia contando historias?

—No lo sé. Creo que escribo, entre otras cosas, para poder empezar a distinguir entre lo real y lo irreal. Muchas veces en mi vida me siento un fantasma. Habrás notado que en ninguno de mis libros hago descripciones. Mis personajes son todos seres como fantasmagóricos y a la vez tienen una concreción muy fuerte. Es una concreción de lenguaje. Insisto en que es muy extraño: tengo una obsesión con la historia, con historias concretas.

—¿Tu obsesión es también con la historia?

—Con ambas: con la historia en el sentido en que yo, a causa de mi propia vida y la de mis antepasados, cada vez que hay un trauma histórico —la acción de un dictador, un acto represivo, alguna atrocidad — siento que nos toca a mí y los míos en el sentido más colectivo y más amplio de la gran comunidad de la que me siento responsable: la humanidad. Creo que los seres humanos somos víctimas constantes de la historia; a la vez somos tan resistentes que podemos contar nuestras historias pese a la Historia con mayúscula. Como que vacilo entre una historia concreta que me atrapa y la sensación de que no todo lo que ocurre es real. Sé que suena raro pero, ¡qué se le va a hacer!: así es como escribo.

LOS CAMINOS QUE SE BIFURCAN

—Tu destino es la escritura, tu herramienta la palabra que aplicas en todos los niveles posibles, desde el ensayo (Imaginación y violencia en América), la novela (La última canción de Manuel Sendero; Viudas) y el relato infantil (La rebelión de los conejos mágicos).

—Esto se debe a que creo que somos seres múltiples. Tenemos diversas potencialidades y también la posibilidad de ser muchos seres humanos distintos. En resumen, creo que somos todos los caminos que no tomamos y también todos aquellos por los que sí transitamos. Si creemos en la pluralidad democrática de sociedad, ¿por qué no habríamos de creer en la pluralidad democrática dentro de todos los seres humanos? Esto tenemos que aceptarlo, siempre y cuando haya una cierta unidad básica y no una esquizofrenia en la que paso a ser alguien y dejo de ser otro. En mi vida hay una unidad básica, una serie de obsesiones que son los hilos de mi vida; siento que soy ensayista, poeta, periodista.

—¿Cuándo sabes a cuál de esas voces escuchar?

—Eso se da a través del lenguaje; algunas me llaman. La muerte y la doncella la pensé primero como novela. Durante ocho años traté de escribirla bajo esa forma, pero no se me dio. Tenía que ser una obra de teatro. Hay que ser muy fiel a las palabras. Si las palabras no se te dan es porque estás acudiendo a un género que no necesitas. De repente puedo hacer un poema y resulta que también puede ser un cuento para niños,

por ejemplo, A escondidas. En resumen creo que el tema y el recurso se eligen mutuamente. No concibo diferencia entre fondo y forma. Tú tienes una idea: “Esto podría ser tal y cual cosa”, pero luego algo te dice: “Esto no funciona así”. Me sucedió precisamente con Konfidenz. Una de las cosas que escribí al principio fue el relato interior de este hombre que sueña a la mujer. Luego me di cuenta de que no había que empezar con eso: “Tengo que plantear ese hecho de modo que sea una de las posibilidades que estoy eligiendo pero procurando que el lector no sepa si se trata de una realidad, porque si lo hago entonces restrinjo sus capacidades”.

EL ESCRITOR COMO VENTRÍLOCUO

—Elegir a sus personajes es uno de los privilegios del escritor. ¿Lo has ejercido siempre?

—No lo sé. La razón de los personajes tiene mucho que ver con la concepción a través del sexo. Te apasionas en un momento determinado y después te empiezan a nacer niños a los que no reconoces del todo, pero que son tuyos. Luego empiezan a tener una vida propia, a desarrollarse. Una vez que aparecen, los personajes tienen cierta consistencia. Si traicionas a ese personaje y tratas de llevarlo hacia donde él no quiere, te aseguro que se vengará de ti con más saña de la que tú —escritor— podrías vengarte de él o ella.

—¿Cómo es tu relación con tus personajes?

—Soy una especie de canal para que se expresen, un ventrílocuo al que estaban esperando en algún lugar.

—¿Estaban en ese lugar esperándote o esperándose?

—Creo que estuvieron y están en algún lugar. Creo que somos borradores de la posibilidad de perfección. Constantemente repetimos y repetimos, en muchas modalidades distintas de la humanidad, ciertas

historias hasta que salen bien, a no ser que haya un dios apocalíptico, o algo así, que decrete el final antes de que eso suceda. Podría ser. Hay gente que sale de una ciudad llena de planes, aborda un avión que se cae y no realiza sus proyectos. Es posible que la humanidad esté dentro de un avión que se va a caer dentro de muy poco tiempo; pero mientras tanto, vamos intentando distintas historias. Yo soy uno de los que las ensaya.

—Hablas de repetición y me sugieres la idea de reescritura.

—Reescribo constantemente, hasta después de publicado un texto. Es una enfermedad. Siento que los textos nunca son perfectos y no podrán serlo; aun así los trabajo hasta que llega la hora en que yo mismo digo: "¡Basta!" Hay un momento en que el texto está lo más cerca posible de la perfección. No quieras rebasar ese límite porque únicamente lo destruirás.

—¿Cuál es, a tu juicio, el texto más cercano a la perfección de cuantos has leído?

—Cien años de soledad.

—¿Lo codicias? ¿Te hubiera gustado escribirlo?

—No. Además, me pertenece del mismo modo en que me pertenecen los textos escritos por Shakespeare o por Carlos Fuentes: son míos porque

los he leído. Además, no soy una persona que envidie la capacidad de otros para escribir. No codicio otros textos porque para que hubiera podido escribirlos habría tenido que vivir la vida que vivieron sus autores. Yo estoy satisfecho con mi vida y con lo que estoy escribiendo.

—La literatura nos acerca a la realidad como espectadores, cómplices o recreadores.

—Creo que la utopía de la humanidad llegará cuando todos seamos esos tres al mismo tiempo. Sé que no es posible, pero en intentarlo no hay engaños. Constantemente busco imposibles. Eso me ha vuelto un poco más tolerante conmigo y con los otros en el sentido de que entiendo que hay cosas que uno puede hacer y otras no.

NO SUCUMBIR ANTE EL ÉXITO

—Los tirajes de tus libros, los elogios de la crítica, los premios que has recibido, el hecho de que La muerte y la doncella se haya escenificado en numerosos países y de que Roman Polanski haya dirigido la versión cinematográfica te señalan como un escritor de éxito inmenso. ¿Cómo lo utilizas?

—Para llegar a más gente. Lo que me interesa es la comunicación humana. Odio la idea de estar encerrado y de ser incapaz de establecer contacto con los otros. El éxito que obtuve con La muerte y la doncella me hizo mucho bien. Me sentí un poco menos solitario desde el momento en que en las miradas de los espectadores leí ciertos mensajes. "Sí entendemos lo que estás haciendo. Lo que viste lo vemos ahora y te acompañamos en eso." Ese reconocimiento es para mí una especie de hogar, algo muy valioso para mí que siempre he sido un ser errante, aunque también yerrante.

—Reconoces que el éxito tiene sus riesgos.

—En ese sentido, el éxito no me preocupa en lo más mínimo, aunque a veces me asusta. El éxito no me preocupa porque tengo una mujer y unos hijos. Ella, sobre todo, no me aguanta ninguna en ese sentido y a cada momento me dice: "Acuérdate de quién eres". Por otra parte, tengo una absoluta incapacidad para deformar lo que yo pienso en función de ventas, de lo comercial. Si he logrado llegar adonde estoy debido a lo que escribo, voy a seguir escribiendo lo que quiero. En definitiva, si me

pusiera a escribir para tener éxito, lo haría mal. Escribo fundamentalmente porque no me queda de otra, porque tengo determinadas cosas que decir. Creo que si las obras que uno escribe le gustan, también le gustarán a la gente.

—¿Has considerado la posibilidad de no tener éxito?

—Sí, y eso me preocupa menos. Durante tantos años escribí sin reconocimiento alguno, que fácilmente podría volver a esa condición y permanecer en ella otros veinte años.

Si en un momento tuviera menos éxito, contaría con mucho más tiempo para escribir porque entonces no se me acercarían tantos periodistas y mi vida literaria sería mucho más reducida.

—Has hablado del éxito en términos muy positivos; sin embargo, al principio me dijiste que a veces te asusta.

—Usé mal el término. Debí decir que me preocupa porque me hace estar hablando constantemente de mí mismo y eso no es bueno. Lo bueno es escribir y no hablar tanto.

LA INDIGNACIÓN CONTRA LA INJUSTICIA

—Cuando escribes hablas de ti pero mucho más de los otros cuando refieres sus historias a través de la literatura o el periodismo.

—El periodismo lo dejé hace tres años. Lo abandoné, entre otras cosas, porque hay mucha confusión en el mundo; es un caos.

—Por esa misma razón, ¿no es éste el momento en que un escritor y un periodista deben hacer su trabajo con más ahínco?

—Soy temeroso en ese sentido. Quiero que mis personajes vayan viviendo los problemas actuales y los resuelvan. Si tú lees Konfidenz —que es una novela erótica, de suspenso, de espías y se refiere a la forma en que logramos o no las utopías— verás que es una novela sobre las lealtades en el mundo de hoy, sobre el caos político; es una novela donde, en aras de los grandes proyectos, puedes traicionar a las pequeñas personas, que también son las grandes personas. Al expresar los problemas que enfrentamos hoy los señalo, pero no los soluciono. No creo que haya solución para nuestros problemas porque eso tendría que ser a través de lo que la gente hace.

—Te definiste como eterno errante. ¿Qué es lo que llevas contigo cuando estás errando?

—Llevo siempre el hogar que tengo con mi mujer y con mis hijos y en el cual me siento cada vez más cómodo, igual que conmigo mismo. Llevo también un ansia de comunicación y una indignación contra la injusticia que simplemente no me deja tranquilo. Mira, hace tres días estaba conduciendo mi automóvil por una callecita de nuestro pueblo cuando de pronto vi a un señor que estaba azotando brutalmente a un perrito. Sus gemidos, terribles, se me metieron en el alma. Desde que los oí estoy enfermo. Sé que cargaré esa imagen el resto de mi vida junto con otras veinte mil más. Tengo la impresión de que soy un hombre particularmente dado a absorber el dolor ajeno. Me siento un poquito como terapeuta. Me gusta la función terapéutica de la literatura.

—Esto nos lleva a tu definición del escritor.

—No lo veo como un predicador ni como un salvador, sino como un vehículo donde distintas personas juntas pueden crear una comunidad. Creo que las relaciones se dan entre lectores y escritores, personajes y textos —si son cómplices realmente—; anticipan un tipo de relación humana que nos indica la clase de relación que debería haber en el mundo.

—¿Cómo es esa relación?

—Desearía que entre los seres humanos hubiera una relación puramente estética en el sentido que la tenemos con un texto: si uno pudiera lograr que los seres humanos se respetaran como respetan los textos literarios que leen habría una posibilidad de utopía. Sé que esta aspiración es un delirio, una locura.

—La literatura te despoja del peso que te significa tu capacidad para absorber el dolor humano. ¿Qué sucede cuando no escribes?

—Empiezo a sentirme enfermo, inútil. La literatura me hace bien. Cuando no la ejerzo me siento aislado como un asesino en el sentido en que me veo como abortador de otras vidas que tengo dentro y estoy obligado a sacar.

SOLEDAD Y COMUNIDAD

—La naturaleza del trabajo de un escritor lo obliga a permanecer solo mucho tiempo. Tú detestas el aislamiento. ¿De qué manera compaginas esas dos situaciones?

—Un escritor requiere de la soledad para poder escribir, para poder equivocarse, para dialogar consigo mismo; un escritor necesita el silencio en su derredor —aunque muchas veces ese silencio esté lleno de personajes chiquititos que corren por allí—. Hay un silencio en el que estás solo. Sirve muchas veces para que voces interiores te discutan. Esas voces no son únicamente tuyas. Como escritor, te sientes poseído por un demonio que viene aparentemente de fuera y que te hace escribir y decir cosas que no sabías que estaban dentro de ti y que de pronto te resultan irreconocibles, al grado de que te preguntas: ¿de dónde vino todo esto?

—¿Ariel Dorfman, el escritor, es Ariel Dorfman a secas?

—Creo que no, aunque lo desearía, pero es algo difícil de conseguir. De entre todos los escritores que conozco hay dos únicamente que lograron conciliar al hombre. Uno de ellos era Julio Cortázar. Con todo lo que dentro tenía de endemoniado —lo estoy diciendo como un cumplido— era un hombre cuya ternura y generosidad cotidianas eran muy parecidas a las que se respiran en sus textos.

La otra persona es John Berger, uno de los grandes escritores de la humanidad. John se fue a vivir a una comunidad de campesinos en los Alpes franceses, y no por esnobismo, sino porque él pensaba que ésa era la vida que debía llevar. La mitad del tiempo lo vive en París y la otra mitad en esa comunidad. A veces cuando lo llamo por teléfono y empiezo a conversar con él me dice: "En este momento no puedo conversar contigo porque estoy ordeñando a la vaca". Lo dice sin pretensión, con naturalidad que revela una absoluta armonía entre el hombre común que es y el gran escritor que es. A mí eso me cuesta. Estoy lleno de contradicciones entre la forma en que vivo y la forma en que escribo, aunque, por otra parte, estoy viviendo la vida que quiero vivir y asumo todos sus riesgos.

ÁNGELES MASTRETTA

(1996)

EL PERIODISTA QUE TAMBIÉN se dedica a la ficción nunca se aleja de su literatura. Una prueba está en Ángeles Mastretta: los temas que ha desarrollado en muchos de sus cuentos asomaron antes en sus comentarios televisivos y en sus crónicas. La exitosísima autora de Arráncame la vida y Mujeres de ojos grandes tiene constantes visibles en todos los niveles de su actividad literaria: una voz narrativa femenina, la historia irrumpiendo en las historias, un lenguaje que a veces se diluye y fantasea para luego, desde cierta distancia, enfatizar la realidad.

A estas características que reaparecen en su más reciente novela —Mal de amores, editorial Alfaguara—, Ángeles Mastretta agrega esa especie de generosidad que se convierte una vez más en su objetivo: "Contar bien una historia para conseguir que interese y pertenezca a otros; para que toque, conmueva, alegre o desbaste a otros".

En el caso de Mal de amores el lector acaba por vislumbrar el conflicto de Emilia Sauri que enfrenta guerras paralelas: la que sostiene íntimamente al verse dividida entre dos amores y la que estalla a su alrededor en respuesta a la dictadura porfiriana.

Más allá del peso que tiene Emilia Sauri en la novela, su dilema nos recuerda que estamos obligados a asumir la mayoría de edad frente a

nuestras acciones, ninguna es aislada; que para romper esquemas y prejuicios se requiere valor —igual que para sumarse a un movimiento revolucionario—. Lo que Emilia teme reconocer es que en ambos casos resultan inevitables la destrucción y la violencia.

Esta lectura de Mal de amores se me precisó en la entrevista que sostuve con Ángeles Mastretta. Hablar de su más reciente novela me permitió también un acercamiento a su trayectoria general. Nos reunimos en su casa de Gelati. El edificio antiguo es de una sola planta. En torno a un patio maravillosamente sombreado por una enredadera, hay una serie de habitaciones que parecen intercomunicarse. Al mirarlas, camino del estudio donde Ángeles y yo conversamos, las relacioné con la estructura de Mal de amores, donde unos personajes nos llevan a otros, hasta que todos juntos integran una larga fila. La formación se deshace cuando se escuchan los estallidos y cada uno se va enfrentando a sus propias incógnitas. Las mías, durante la tarde en que visité a Ángeles, eran por lo menos dos: ¿por qué y cómo fue escrito Mal de amores?

—Al contrario de lo que sucede con muchos escritores, despegaste con una novela, Arráncame la vida, y luego te refugiaste en los relatos que integran Mujeres de ojos grandes. ¿Los escribiste para distanciarte momentáneamente del género que te llevó a conocer el éxito?

—No. Mujeres de ojos grandes nació regida por un deber: el que me impuse de contar a las mujeres, no precisamente a mis antepasadas sino a nuestras antepasadas que abrieron camino, que vieron el mundo más allá de sus narices en épocas muy anteriores a que se hablara de la liberación femenina. Ese libro es una serie de relatos unidos por una idea: la narradora es la mamá de una niña que se está muriendo y sobrevive gracias a que le cuentan las historias de sus tías.

—Esa estrategia viene a ser una explicación de la literatura, si es que puede tener alguna: nos sirve para vivir. Tus historias son siempre narradas por una voz femenina. ¿Qué relación guardas con ellas?

—Es muy importante para mí precisar la voz de la narradora, pero es algo muy extraño. La voz que nos conduce por Mal de amores es muy probablemente la mía; en Arráncame la vida la voz pertenece a Catalina Asencio: un personaje. El hecho de que en el primer caso la narradora sea la escritora implica un trato distinto con las palabras y una libertad adicional. Por su parte, Catalina no podía hablar en metáforas ni ser más sofisticada de lo que puede serlo una persona cuando simplemente está hablando.

—¿Varía tu compromiso con la historia que cuentas según sea la posición del narrador?

—No lo creo. El compromiso es siempre el mismo: contar bien una historia para que les interese y les pertenezca a otros; para que toque, conmueva, alegre o devaste a otros. Para conseguir ese objetivo tengo que valerme de la voz adecuada.

—¿Cómo sabes cuál es la voz que requieres?

—Eso no creo que pase por la razón; allí te guía el instinto, pero desde luego parte de una cosa: el narrador tiene la obligación de ver más allá

de lo que ven sus personajes. Al escribir Arráncame la vida comprendí que yo no podía ser la narradora porque necesitaba de alguien parcial; es decir, una persona que viera y que al mismo tiempo no pudiese verlo todo. Catalina Asencio no ve más allá de lo que necesita saber para seguir viviendo con su marido. Si hubiera sabido que su esposo mató a su amante no podría seguir viviendo con él, a menos que se convirtiera en su cómplice, cosa muy difícil.

—¿Por qué?

—Porque ella es la narradora y una de sus obligaciones consiste en juzgar.

—Esta exigencia impone reglas y límites que podrían pesar como una especie de destino sobre los personajes.

—En cierta forma. Un personaje nace con su carga emocional y a partir de ella evoluciona. El escritor parte de hechos y después está obligado con ellos, es decir, tiene deberes con lo que escribió. De ese deber nace una historia que a veces no depende enteramente de la voluntad del escritor. Yo no puedo contradecir a mis personajes. Si al principio los hago de un modo no puedo transformarlos después, aunque quiera; tienen que ser coherentes consigo mismos y esto significa que son independientes frente a mí.

—Tus deberes hacia la literatura ¿son los mismos después de Arráncame la vida?

—No, no. Ahora son más, o digamos simplemente que me angustian más que antes. Cuando trabajé mi primera novela no me acongojaba tanto ni tenía conciencia de los lectores. Escribí el libro para que se vendieran los tres mil ejemplares que agota un volumen cuando tiene buena aceptación, para que mis amigas conocieran una historia y para leerla yo misma. Ya no pude tener esa perspectiva con Mal de amores. Por más que me propuse decir: "Mi único deber es con la historia que estoy contando, me encuentro sola frente a ella y tengo que trabajar sólo pensando en ella", no pude hacerlo porque tarde o temprano recordé que estaba escribiendo para un público, que me iban a pagar bien, que los editores estaban esperándome.

—¿Nunca escapaste a esas presiones?

—Sí, a veces. Hubo muchos días en que me olvidé de todo eso porque me obsesionaba mucho más saber cómo era un personaje, qué aspecto tenía su madre, cómo reaccionaba su amante, qué le angustiaba o le devastaba. Para la generalidad de las voces ya me pesó más lo otro mientras escribía.

—Digamos que al estudio donde estamos conversando y donde has escrito Mal de amores llegamos permanentemente quienes hemos sido tus lectores y quienes son tus editores.

—Sí, llegan todos a ratos y entonces se me clavan en los hombros, como dos puñales y esto hace que me entre un miedo espantoso. Digamos que escribo con un enorme placer y corrijo con grandes temores.

—¿Cuánto tiempo inviertes en cada uno de esos procesos?

—En apariencia el mismo, pero a la larga dedico mucho más horas a corregir.

—¿Cuál es tu rutina de trabajo?

—A las nueve de la mañana vengo a mi estudio. Lo primero que hago es corregir lo que escribí el día anterior. Por lo general mi cuota es de una a cinco cuartillas; a veces me excedo y logro diez, pero cuando eso ocurre es muy probable que al día siguiente odie por lo menos nueve de ellas y me quede sólo con una. Si es así, la leo, la corrijo y después avanzo en la historia hasta las tres de la tarde. Me encantaría que después de corregir un texto, quedara listo. En esa creencia trabajo, pero la cosa resulta completamente falsa porque cuando termino el capítulo vuelvo a corregir dos o tres veces. Al terminar el libro, lo mismo: lo rearmo. Hay partes que acabo sabiéndolas de memoria porque me obsesionan, invaden todo mi tiempo; muchas veces me voy a la cama pensando si estuvo bien empleada una palabra, si debí poner una escena antes que otra. ¡Es terrible!

LA EDAD DE LA INOCENCIA

—Hay muchas cosas que ahora sabes acerca de tu escritura y que antes, por obvias razones, ignorabas. ¿Eres una escritora menos inocente?

—Sí, fue algo inevitable. No puedes tener ojos de adolescente a los cuarenta años, aunque quieras; en cambio, puedes tener ojos frescos, buscar voces que te den libertades, obligarte a sentir curiosidad. La literatura tiene que estar cruzada por la inocencia. Dime si no hay una enorme inocencia en creer que uno construye el mundo cuando escribe un libro.

Podría preguntarme: "Realmente, ¿qué estoy cambiando con mi trabajo? Además de hacer ficción, ¿qué construyo?", pero no lo hago. En vez de plantearme esas interrogantes me digo que al escribir una novela sí estoy construyendo un mundo. No miento: hay ocasiones en que hablo con mis personajes como lo haría con algún pariente o amigo. Mi mamá, que no se dedica a escribir, me oye con horror cuando digo: "Por aquí viven los Sauri", y luego me desmiente: "¿Qué te pasa? Aquí no han vivido nunca ningunos Sauri: esa familia no existe". Está en lo cierto, pero también yo, porque esas personas habitan mi cabeza. Por tener certezas de ese tipo he protegido mi inocencia; pero frente a las palabras, a lo que majestuosamente puede llamarse "el arte de escribir" hay mucho menos inocencia ahora.

—Hay otro hecho frente al que no puedes conservarte inocente: el éxito de tu primera novela. ¿Podría ser un obstáculo para Mal de amores?

—Este libro es muy distinto al anterior, y por lo mismo va a pedir otro tipo de colaboración de los lectores y quizá vaya a interesar a un público distinto, nuevo. Es posible que mucha gente que entró con facilidad en Arráncame la vida lo haga también en mi nueva novela; pero no descarto que, precisamente porque Mal de amores es muy distinta, puedan rechazarla.

—¿Escribiste Mal de amores pensando ya en conquistar a otro público?

—No, ni siquiera lo consideré. Pero sí tuve en cuenta que quizás este libro, por lo mismo que me costó más trabajo, exigiría mayor esfuerzo de los lectores. Porque es mucho más demorado y hay infinidad de personajes. Después de que Emilia Sauri se va con su amante y pasa por la Revolución, aparecen montones de personajes secundarios, como en una ópera, en los que es necesario fijarse porque con el tiempo cobran importancia.

—Esos personajes, ¿equivalen al coro griego?

—Exactamente. Están entre el coro griego y los árboles: tienen que existir para que haya libro, para que resulten creíbles los hechos que ocurrieron en una época muy viva y desatada. Piensa que no escribí únicamente el soliloquio de una mujer que está en su casa y tiene una lucha interior a causa de sus amores; no, además está tomada por la guerra de afuera: convive con heridos, ve cadáveres y todo tiene que hacerlo con naturalidad porque es inevitable. Reconozco que en mi novela está muy presente la inevitabilidad. Se debe a que la historia no

la podemos vivir de otra manera que como se dio y que yo estoy narrando los hechos desde acá, desde después.

—El título de tu primera novela fue un gran acierto, el de la segunda también y además suena a canción: Mal de amores.

—Quise todo menos eso, pero de repente Julio Iglesias estrenó una canción con ese título: Mal de amores. La verdad tardé mucho en encontrarle un buen nombre a la novela. Podía haberse llamado Conciencia y corazón porque aun cuando el libro trata de muchas cosas, básicamente se refiere a una mujer que vive peleándose entre lo que le ordena su cabeza y lo que le piden sus pasiones; al fin se pregunta si una y otra cosa son distintas o la misma.

—Esa mujer es Emilia Sauri.

—Sí. La primera vez que la vi estaba sentada en el patio de atrás de su casa, dándoles de comer a las gallinas y preguntándose cómo era posible querer tan entrañablemente a dos hombres tan distintos: uno es un aventurero, voraz de mundo, de audacias y ávido de desencantos; el otro es apacible, estable, quizá demasiado paciente para ser creíble. Cada uno representa una visión del mundo, una manera de apropiárselo y de entenderlo. Mi proyecto era arrancar la novela desde esta mujer; pero luego, por alguna razón, sentí que debía remontarme hasta su origen y empecé con Diego Sauri que luego hace pareja con Josefa Veytia y el resultado es el nacimiento de Emilia.

—Diego es un personaje misterioso que, como en la canción, “viene del mar” dejando atrás una vida que no conocemos.

—Yo quería que Diego Sauri fuera así, que llegara a Puebla cargado de experiencias y emociones inimaginables para acabar convertido en poblano. Eso también era inevitable.

—Además, la procedencia de Diego, su origen, te permite mezclar dos culturas.

—Dos culturas y luego dos formas de ver el mundo. Frente a ellas se plantea la posibilidad de la convivencia. ¿Por qué una tiene que destruir a la otra o imponérsele?

—Si tenemos en cuenta esta pregunta, quizá podríamos decir que Mal de amores es una novela acerca de la intolerancia y sus peligros. ¿En qué género inscribes tu novela?

—Por cierta atmósfera, por ciertos giros de lenguaje, Mal de amores es una novela deliberadamente romántica. A pesar de que me ha tocado vivir los arduos años noventa sigo siendo una romántica. Precisamente porque me supe rodeada por una realidad tan áspera quise convocar mundos más soñadores y mágicos. Pero la realidad me interesa muchísimo. Es una cosa muy chispa: en mí como en todas las personas hay una lucha entre el mundo interior —donde fantaseas, urdes locuras que te dan la sensación de que escapas de la vida difícil— y el otro, real;

pero se necesita ser muy idiota para no dejarse tocar por éste. Vale la pena: te agobia pero al mismo tiempo te regala mucho.

—¿Cómo entró la historia en tu historia?

—Empecé escribiendo este libro sobre la idea de contar muy resumida la época en que se supone que nace Emilia Sauri: el porfiriato; sin embargo, a esa parte acabé por dedicarle diez capítulos. Fue consecuencia de que empezaron a llegarme libros de historia, textos sobre botánica que traían informaciones curiosísimas. Así, lo referente a la época creció, lo mismo que algunos personajes, como el boticario. También influyó el pasado liberal de mis ancestros, que al final tuvo gran beligerancia en la trama. Pero quiero decirte que esas lecturas no sólo me permitieron saber más acerca del pasado mexicano sino que también me ayudaron a entender mejor lo que sucede ahora.

ADIÓS A LAS ARMAS

—Escribiste Mal de amores de 1992 a 1995: nuestra peor época tal vez. Mientras estábamos al borde de muchas cosas tus personajes estaban a punto de hacer la Revolución.

—Creo que tardé mucho en escribir la novela y eso se reflejó en mis personajes. Cuando planean el movimiento son más radicales que cuando la Revolución llega y pasa por ellos. Diego Sauri dice: "Yo no voy a matar a nadie. Matar es asesinar desde cualquier punto de vista". A partir de esa declaración, él hace todo un alegato para no ir a la guerra. Cierto que Diego era un conspirador en contra de Díaz, pero ¿para qué? Pues para que hubiera democracia, un país libre con justicia, pero no para propiciar un país en el que la gente se agarra a tiros. Las reflexiones de Sauri salieron de lo que yo iba leyendo en los libros y de lo que vi en los tres años que dediqué a la escritura de la novela.

—¿Qué te sucedió a ti en ese tiempo?

—Lo que le pasó a todo México, entre otras cosas la guerrilla en Chiapas y luego todo lo demás. Dentro de lo que nos sucedía, digamos que el 93 fue un año normal. Para ese momento yo ya había escrito toda la primera parte de la novela. A partir de que estalló la guerrilla vi algo muy importante; un mundo enfrentado que no conocía. A mí siempre me pareció muy normal que los intelectuales pensáramos distinto de los políticos, que quisiéramos cambiar el mundo; pero no me había pasado

ver a los intelectuales enfrentados con los políticos y también entre ellos; no había sentido un mundo en el que por las ideas uno puede ser hostil al otro y esto ha sucedido entre las familias y los amigos.

—Ese enfrentamiento se vio mucho antes: en el 68.

—Sí, pero en esa época yo tenía dieciocho años y mi mundo era inocente. Te estoy hablando de lo que pasó en el 94. Recuerdo lo que eran las conversaciones de sobremesa: se convertían en discusiones acaloradísimas. ¿Por qué? Porque no sabíamos cómo manejar el desacuerdo sin pelearnos entre nosotros.

—¿Crees que ya podemos manejar los desacuerdos?

—Creo que en las familias y entre los amigos ya tenemos alguna experiencia. Al menos ya sabemos por dónde van a pasar quienes piensan distinto y si sabemos que en ese punto chocaremos con ellos, ya no pasamos por allí. En una palabra, ya no compramos el pleito. No estoy dispuesta a matar a nadie en defensa de mis ideas porque sé que puedo seguir pensando lo mismo sin necesidad de agredir a nadie. Antes de tener fe en mis ideas políticas creo en que quiero a las personas con las que convivo y que no voy a pelearme con ellas por mis ideas. Sobre todas mis aspiraciones tengo una: querer y que me quieran. Comprendo que fue inevitable que esta actitud tan personal —lo mismo que la realidad— se reflejara en mis personajes.

Pero hubo algo más: lo que aprendí. En la época previa a la Revolución y en los diez años que duró el movimiento, esas conversaciones agrias entre familiares y amigos a las que acabamos de referirnos se daban hasta en las cámaras. Con esa información no quise ser prepotente, pero como que sabía cosas que los demás ignoraban: yo estaba viendo todo el tiempo a Madero perder el poder o no tenerlo nunca, fracasar como fracasó. Entonces tuve miedo por nosotros. Veía cómo sobre un mundo ordenado —mal ordenado si tú quieres— iba sobreviniendo el caos, y la gente, en aras de su disgusto, estaba dispuesta a matar por un mundo que quizá nunca alcanzaría.

Cuando estudias la Revolución te impresiona ver cuántas personas murieron. Saberlo me produjo un miedo terrible porque tuve pánico de que eso pudiera sucedernos. Empecé a sentir muchos temores ante lo que éramos capaces de decirnos sin medir las consecuencias. Es cierto que hay mucha gente perversa, pero también es cierto que hay otro inmenso grupo de personas dispuestas a pensar que todos los demás son perversos, que hay que desconfiar de ellos y odiarlos... Todas estas reflexiones son como de mis cuatro paredes y me da miedo hasta hablar de ellas.

LA GRATA COMPAÑÍA

—En el lapso en que escribiste Mal de amores, ¿tuviste otras lecturas además de libros de historia?

—Me doy épocas educativas. Había decidido leer todo Benito Pérez Galdós mientras estuviera trabajando mi novela. Si en ella se nota un tono demorado puedes considerarlo como influencia del autor de Fortunata y Jacinta. Galdós es un escritor que vivió en otra época y, por lo tanto, pudo darse unos lujos bárbaros, por ejemplo, gastar páginas enteras describiendo cómo eran las tiendas en los alrededores de Madrid, qué clase de salchichas se vendían o cómo eran los mantones de Manila que visten sus personajes.

Digamos que Pérez Galdós me acompañó, me inspiró y me ayudó. A él se debió que en un principio mi novela estuviera tan llena de su tono costumbrista y demorado. Desde luego tuve que cambiarlo y también, en aras de darle más velocidad al relato, eliminé muchísimos diálogos.

—Toda novela es, en cierta forma, un homenaje a sus predecesores.

—Sí. Quizá resulte pretencioso decir que la mía es un homenaje a Pérez Galdós, pero también a Jane Austen o a escritoras como Edith Wharton. Ella es profundamente conservadora y, sin embargo, resulta revolucionaria en su visión de las cosas: sus personajes nunca rompen

con sus circunstancias (cuando se atreven les va muy mal) y, sin embargo, siempre juzgan su realidad como algo rebasable.

—¿Consideras que en ese sentido tus personajes se parecen a los de Wharton?

—Lo que ocurre es que mis personajes viven peleándose ante dos posibilidades: romper o no.

—Pero no rompen: hacen alianzas.

—Si tuviéramos que definirlos políticamente, mis personajes serían de centro radical. Caminan largos, muy largos trechos por el borde del acantilado, pero cuando creen que van a despeñarse se detienen y evitan el desastre.

—Quizás el paradigma de ese espíritu conciliador sea el doctor Zavalza. Casi al final de la novela Emilia pronuncia una frase que parece un homenaje a Juan Rulfo: “Ya sabes, aquí todos los hijos y todos los nietos son del doctor Zavalza”.

—Esa frase es una defensa del personaje armonioso y conciliador. Imagínate que se trata de un médico que en mitad de la Revolución y en medio del caos, mientras que todo el mundo hace la guerra él está empeñado en hacer solamente la paz; conseguir un hospital donde curar a los enfermos. En ese sentido, precisamente por las situaciones que vivimos mientras estuve escribiendo mi novela, me identifico mucho con Zavalza.

—Uno de tus personajes dice: “Las novelas están llenas de catástrofes”; otro, Milagros, le responde: “Entonces no te quejes de la realidad”.

—Creo que Josefa está en lo cierto. Para probarlo bastaría con leer, por ejemplo, Guerra y paz. La realidad siempre supera a los novelistas porque ellos tienen la obligación de moderar la catástrofe.

—Pienso que más bien el novelista debe ordenarla.

—Es posible que tengas razón, pero ¿no has oído decir a la gente: "Tengo que contarte una cosa como de novela" cuando quieren referirse a algo que parece completamente increíble? Si un escritor se hubiera adelantado a nuestro tiempo y hubiese hecho referencia a lo que ha estado sucediéndonos, seguramente los lectores dirían: "Qué exagerado". Hay cosas que sabes, que has vivido y que te han contado pero no puedes narrarlas porque nadie te creería. Josefa puede sobrellevar lo que lee en los libros porque supuestamente todo es ficción. Si a nosotros nos contaran este país en una novela probablemente no nos asustaría tanto como nos está asustando verlo en los periódicos.

LAS OTRAS VOCES

—Tus personajes femeninos no son ajenos a lo que sucede; sin embargo, siempre lo están mirando todo desde su fisiología.

—Esto tiene que ver conmigo y también a que las mujeres así hablamos; a lo mejor, a que crecí en un medio en el que no era ni elegante ni correcto hablar de esas cosas que, sin embargo, allí estaban, rigiendo nuestras vidas.

—No te refieres a ese aspecto de tus personajes masculinos, cuando ellos también tienen una fisiología.

—No hablo de eso porque no soy hombre. Es curioso; si lees una novela escrita por un hombre verás que él sí habla del tamaño de su sexo o de cuántas veces puede acostarse con una mujer. Porque les importa. Una cree que al escribir está siendo objetiva y que está contando a los hombres con la misma intensidad con que cuenta a las mujeres, pero no es cierto.

—¿Te resulta difícil proyectar un personaje masculino?

—Ésta vez lidié con mi parte de relación muy buena con los hombres. No tuve un personaje masculino con el cual pudiera enconarme. En

Arráncame la vida ese encono no fue difícil porque el protagonista merece que te ensañes con él. En Mal de amores los personajes masculinos son un encanto. La verdad es que a mí me agradan y les hago muchísimas concesiones.

—Me haces pensar en algo fascinante: la complicidad del autor con sus personajes.

—En mi última novela me siento cómplice de Diego y de Milagros; pero hay actitudes de Josefa que elogio y acompaño; su vocación por solucionarlo todo dándole de comer a la gente.

—¿Qué pasa con tus personajes cuando terminas una novela?

—Ésa es otra cosa muy chispa; aunque ya no tengo que reportar lo que hacen, siguen conmigo. Un ejemplo: hace días leí un episodio acerca de 1914. No di cuenta del hecho en mi libro, pero sé perfectamente qué dirían o cómo actuarían mis personajes ante los acontecimientos.

—¿Abandonarás a los protagonistas de Mal de amores?

—Espero que ellos me abandonen a mí, me dejen dormir. He agarrado una quincena de insomnios que no es más que nostalgia de ellos. Los necesito, eran un asidero, una supercompañía. Convivieron conmigo tres años. Me enseñaron muchas cosas y juntos aprendimos muchas otras; de pronto tuvieron que morir. No sabes qué tristeza me dio.

—¿Piensas retomarlos?

—Sentí la tentación de escribir una novela en torno a Emilia, Daniel y Zavalza. Como los conozco terminaría mi trabajo en menos tiempo: un año tal vez.

—¿Qué tanta prisa tienes por escribir?

—No tengo mucha. Trabajo con angustia pero no con prisa. Ojalá que fuera capaz de eliminar ese sentimiento y tener más sabiduría cuando trabajo.

—¿A qué sabiduría te refieres?

—A la que se necesita para reconocer: éste es mi ritmo, quizá no sea muy acelerado pero un día terminaré mi libro. En vez de pensar eso me flagelo. Quisiera escribir otro libro sin pensar que tengo que acabarlo.

—Generas una presión interna, pero hay otra muy fuerte que es exterior.

—Sí, los editores son muy presionantes. Los lectores también. Publicas un libro hoy y mañana te preguntan cuándo saldrá el próximo. Claro que

esto hay que agradecerlo porque en el fondo significa interés por leerte de nuevo.

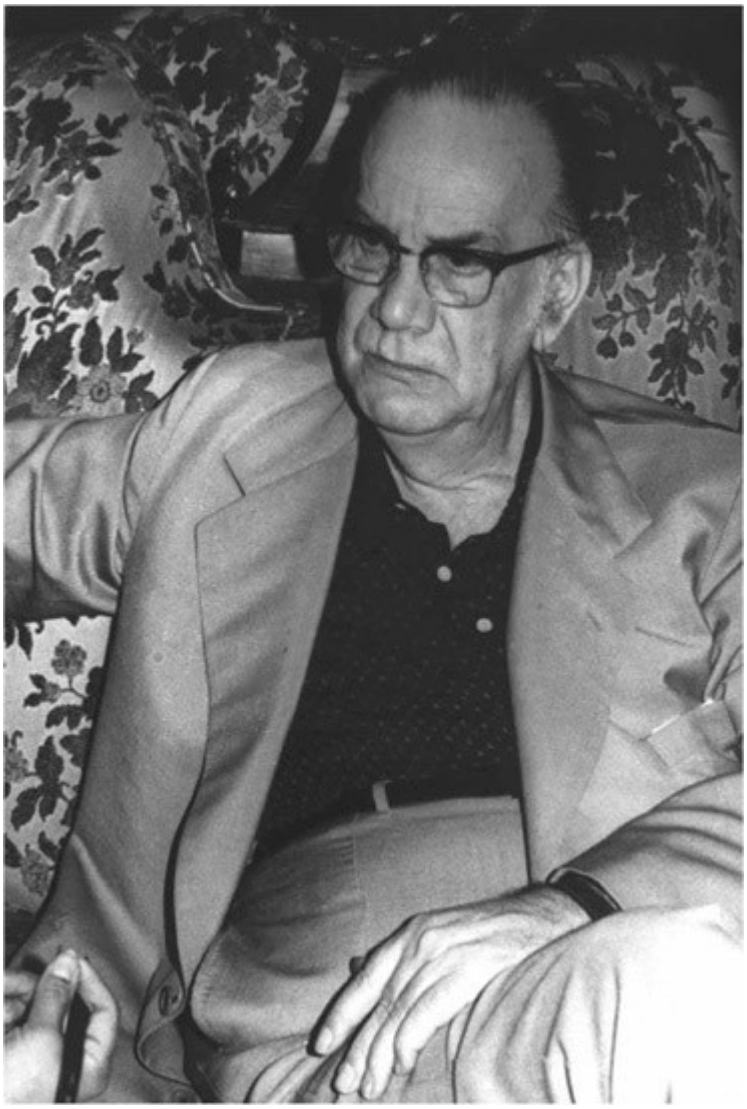
—Interés que comparto: ¿cuándo leeremos tu próxima novela?

Luis G. Basurto

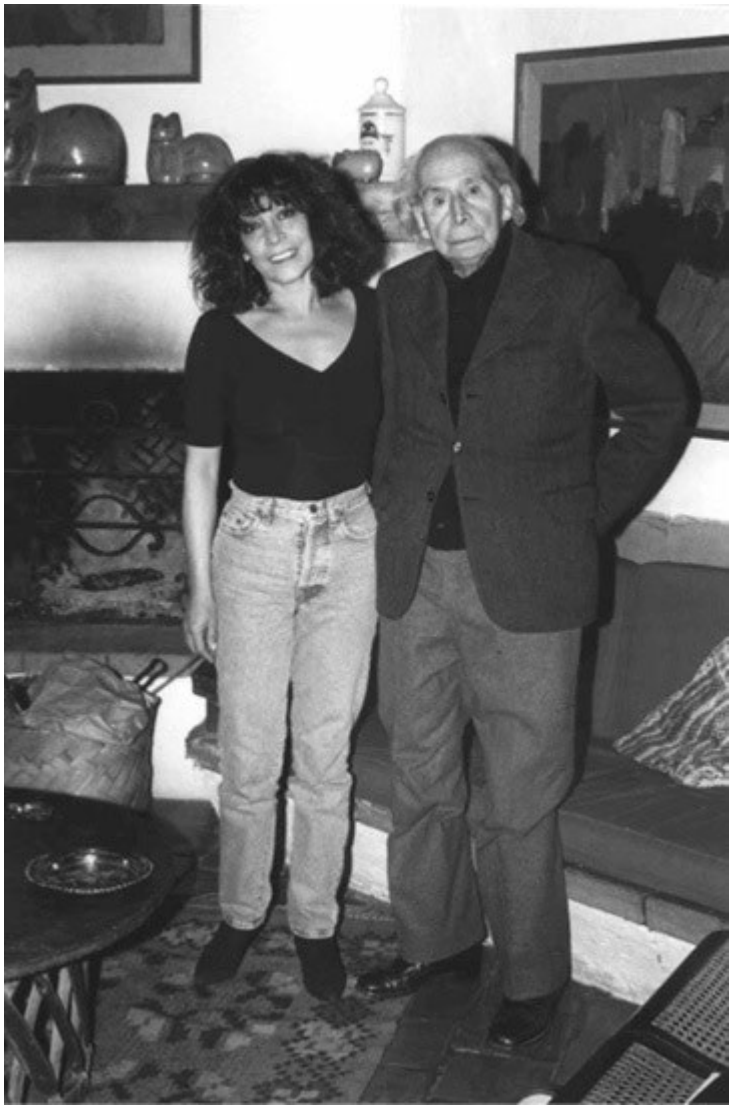
Mario Benedetti

Pita Amor

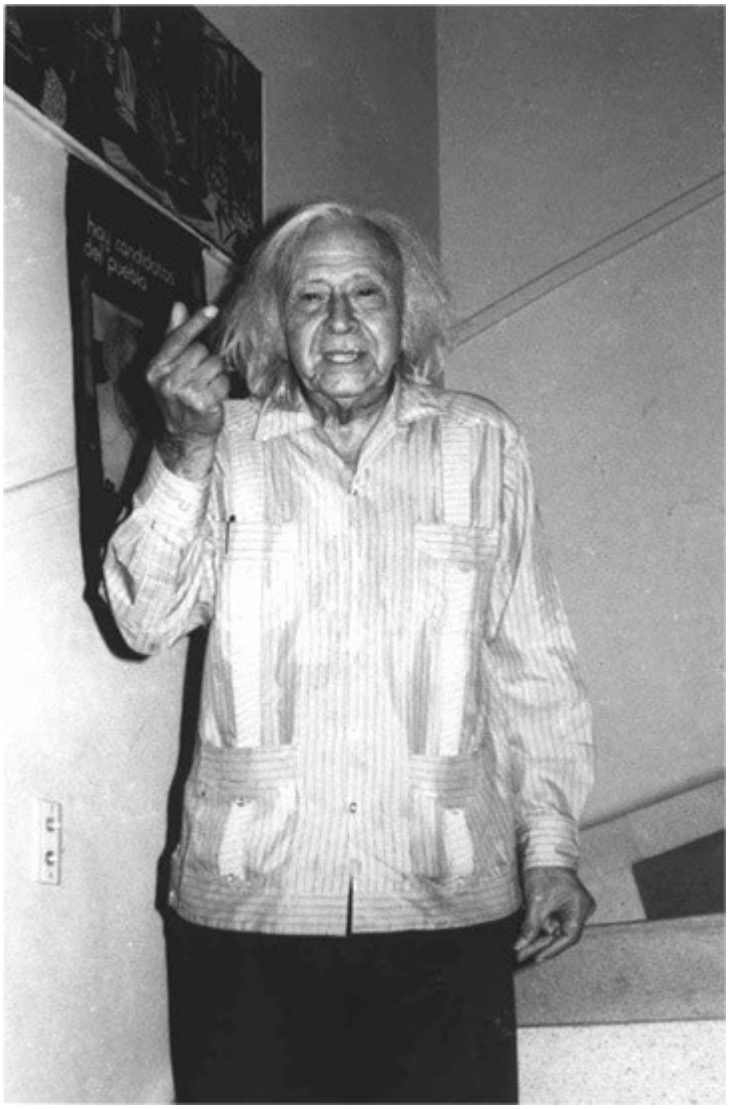
Alí Chumacero



Camilo José Cela



Luis Cardoza y Aragón

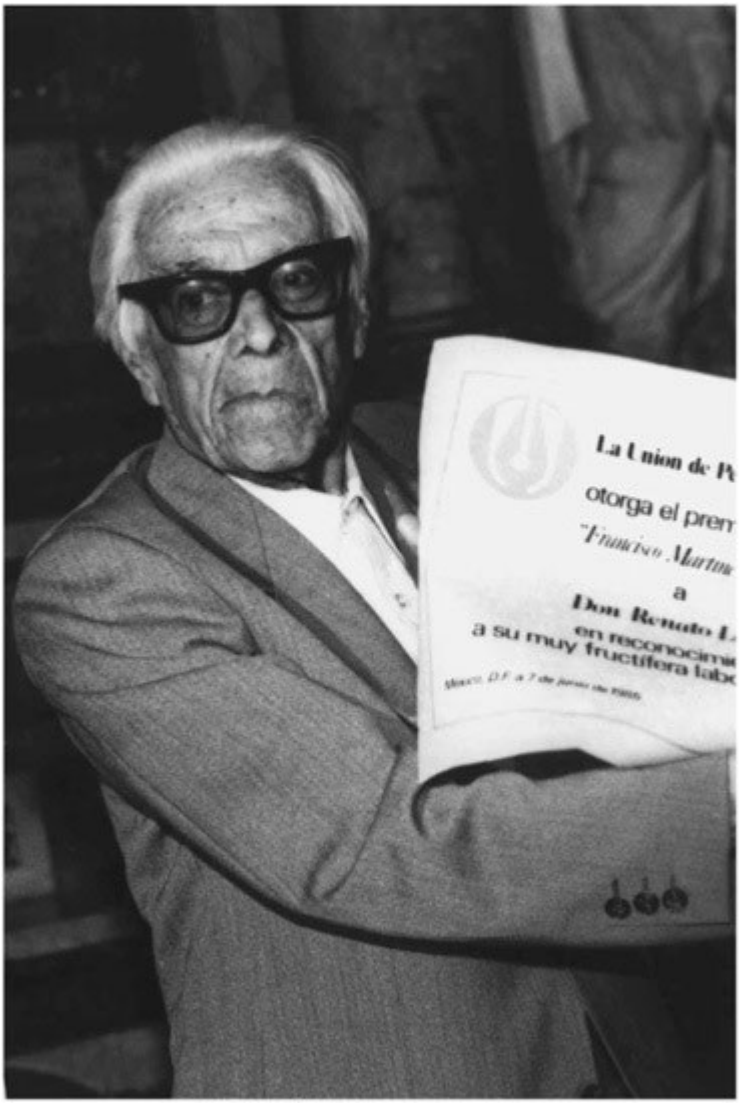


Juan de la Cabada

Fernando Benítez

Eduardo Galeano

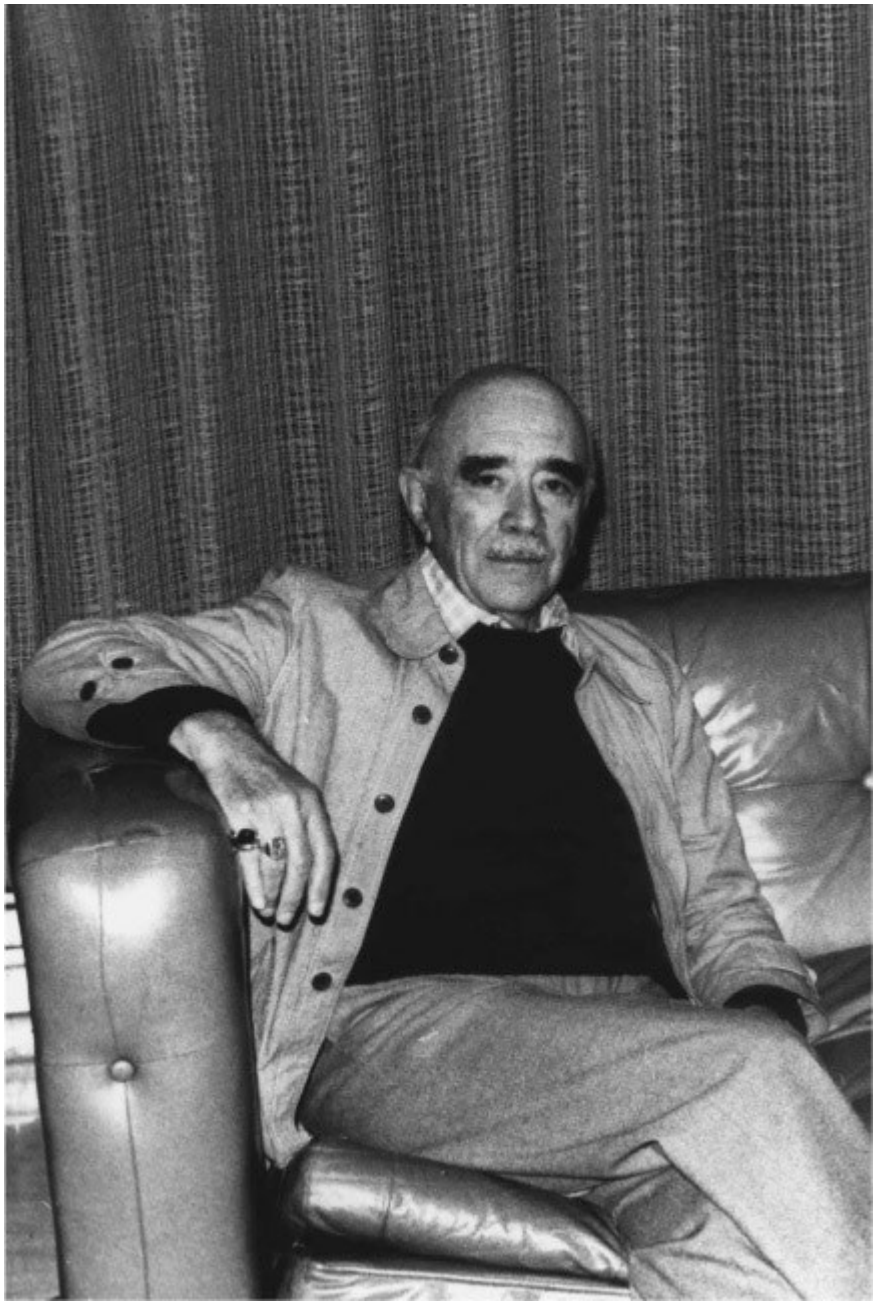
Sergio Galindo



Renato Leduc

Manuel Maples Arce

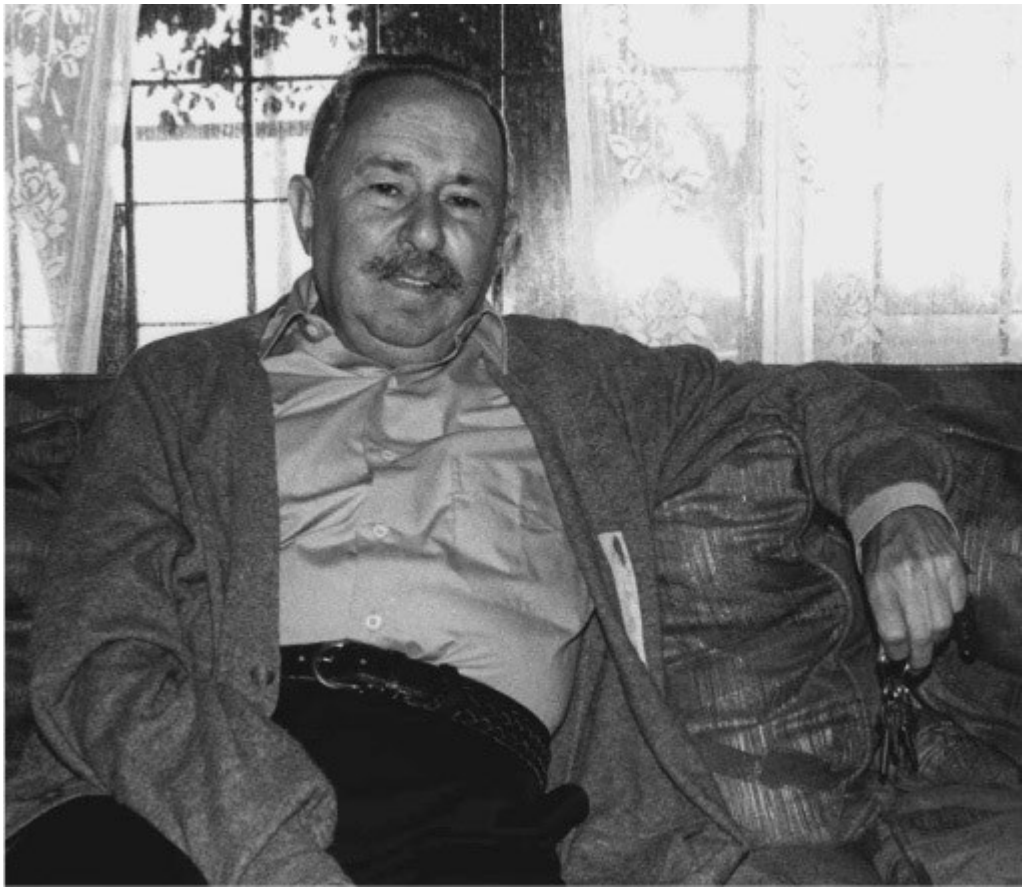
Margarita Michelena



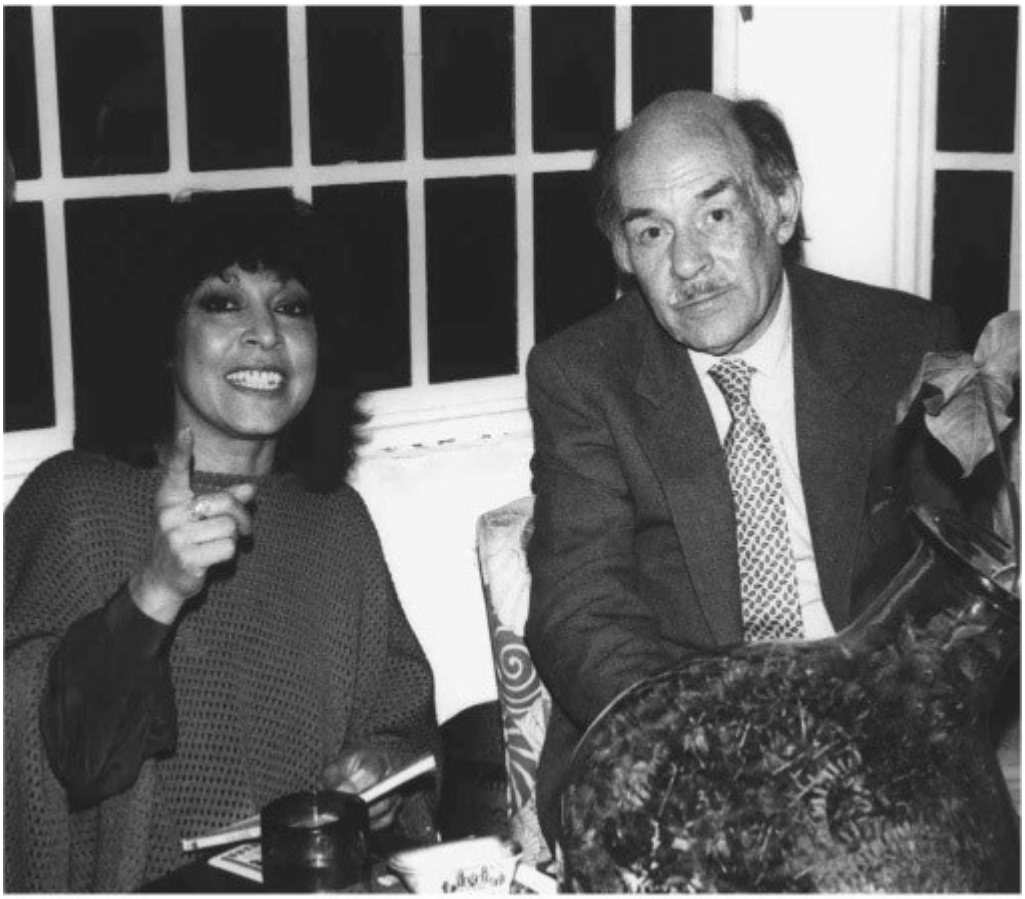
Manuel Mujica Láinez

Jaime Sabines

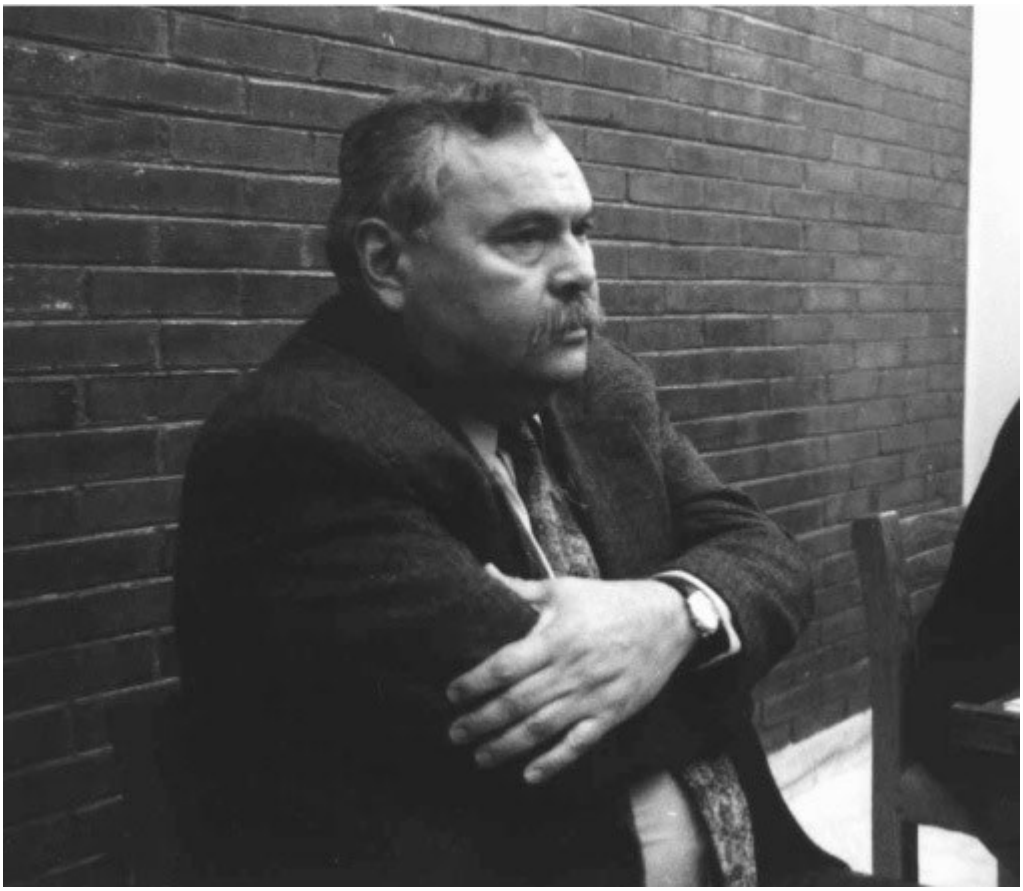
Rafael Solana



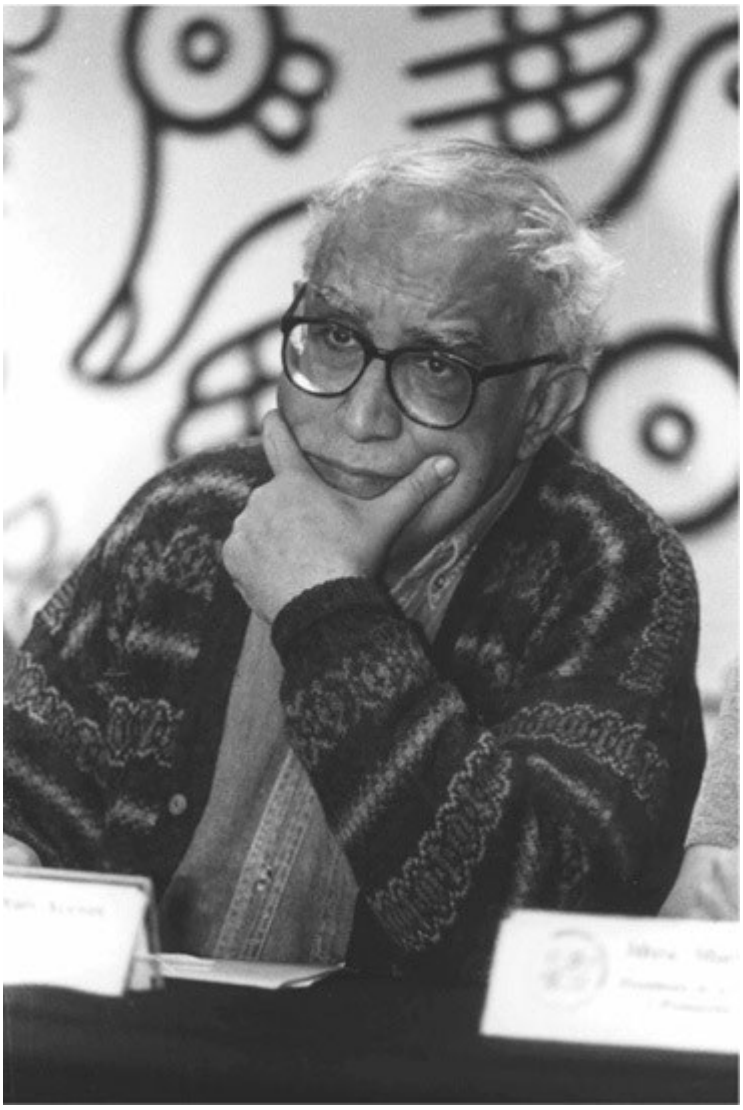
Paco Ignacio Taibo I



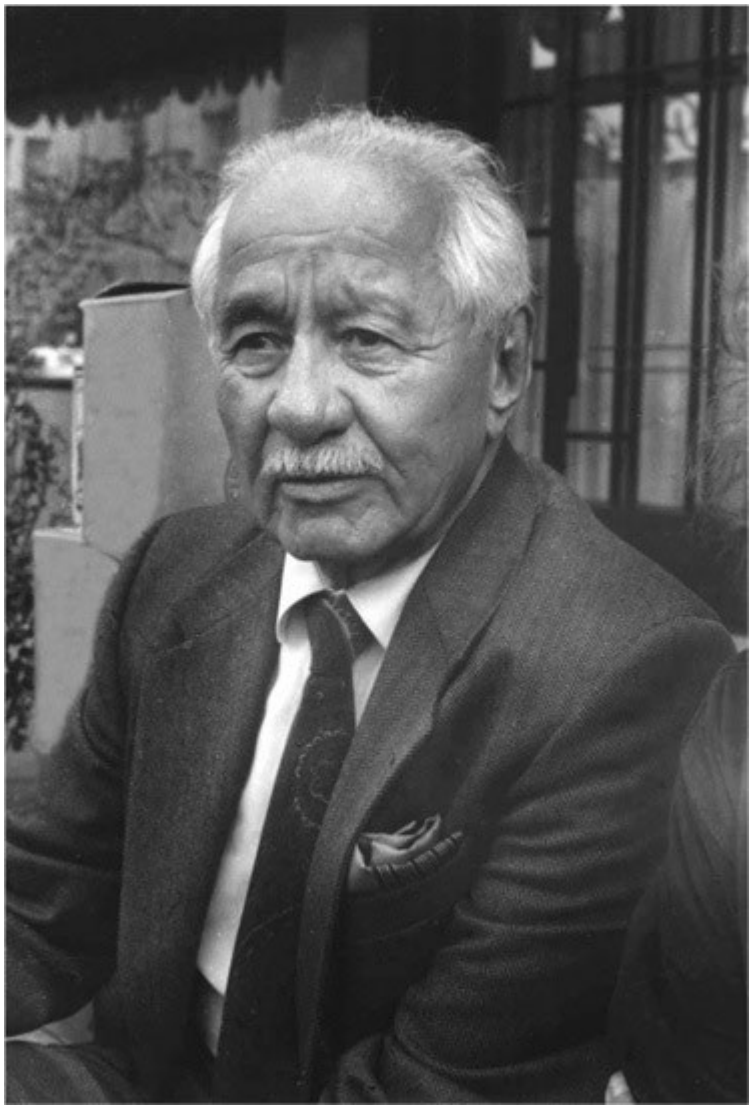
Edmundo Valadés



Eraclio Zepeda



Carlos Monsiváis



Andrés Henestrosa

Cristina Pacheco tiene la palabra, la conversación, la imaginación y la memoria como oficio pacientemente trabajado. Es, ante todo, una confidente que logra desentrañar la esencia de sus personajes a través de sus entrevistas y su labor de escucha. Este libro, en el que encontramos impresa su voz cálida y familiar, es una "muestra selecta de los hombres que han imaginado la literatura escrita en español en este siglo". En este encuentro de la escritora mexicana con los hombres y las mujeres que han marcado el mundo de las letras en Iberoamérica desfilan, entre otros, Octavio Paz, Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Emilio Carballido, Mario Benedetti, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa y Juan José Arreola.

Cristina Pacheco (San Felipe, Guanajuato, 1941), periodista y escritora, ha sido colaboradora en diversas publicaciones, entre las que se cuentan la revista *Siempre!* y los periódicos *El Sol de México, El Día, El Universal, Unomásuno, Novedades* y *La Jornada.* Obtuvo el Premio Nacional de Periodismo, como entrevistadora, en 1975 y 1985. En el Fondo de Cultura Económica ha publicado *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos* (1995).

www.fondodeculturaeconomica.com